

TESE DE DOUTORAMENTO

**ESPACIOS E IMÁGENES EN
EL REINO DE GALICIA
(1075-1112)
PERSISTENCIAS Y REFORMA**

Javier Castiñeiras López

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS MEDIEVAIS

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2017



DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

Espacios e imágenes en el Reino de Galicia (1075-1112)

Persistencias y reforma

D. Javier Castiñeiras López

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 20 de decembro de 2017

Asdo. Javier Castiñeiras López



AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

Espacios e imáxenes en el Reino de Galicia (1075-1112)

Persistencias y reforma

D. Manuel Núñez Rodríguez (director)

D. David Chao Castro (director e titor)

INFORMA/N:

*Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D. **Javier Castiñeiras López**, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Santiago de Compostela, 20 de decembro de 2017

Asdo. Manuel Núñez Rodríguez

Asdo. David Chao Castro



Resumen

Durante el último tercio del siglo XI en el noroeste peninsular se produjeron una serie de acontecimientos políticos, religiosos, territoriales y culturales, que modificaron decisivamente las viejas estructuras heredadas del periodo altomedieval. En este contexto de cambio se ensayan una serie de empresas artísticas que vinieron a establecer un nuevo paisaje monumental, fundamentado en los criterios edilicios y decorativos dados en llamar como “románicos”. En el territorio gallego, entre los años 1075 y 1112, conservamos un total de cinco fábricas elevadas en este contexto, de entre las que destaca por su carácter innovador la catedral de Santiago de Compostela. La aparición de este nuevo lenguaje artístico en un momento caracterizado por las reformas es una dinámica común a gran parte del territorio europeo occidental, lo que ha motivado el establecimiento de una corriente historiográfica que defiende que el nacimiento del románico es una consecuencia directa de dichos procesos renovadores. En este trabajo se tratará de comprobar si este binomio arte/reforma es aplicable al caso gallego, centrándonos especialmente en dos ejemplos concretos: las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns.

Palabras clave: San Martiño de Mondoñedo, San Bartolomé de Rebordáns, Arte Románico, Reforma Gregoriana, Historiografía del Arte Medieval.

Resumo

Durante o último terzo do século XI producíronse no noroeste peninsular unha serie de acontecementos políticos, relixiosos, territoriais e culturais que modificaron decisivamente as vellas estruturas herdadas do período altomedieval. Neste contexto de cambio ensáianse unha serie de empresas artísticas que viñeron a establecer unha nova paisaxe monumental, fundamentada nos criterios edilicios e decorativos dados en chamar como "románicos". No territorio galego, entre os anos 1075 e 1112, conservamos un total de cinco fábricas elevadas neste contexto, de entre as que destaca polo seu carácter innovador a catedral de Santiago de Compostela. A aparición desta nova linguaxe artística nun momento caracterizado polas reformas é unha dinámica común a gran parte do territorio europeo occidental, o que motivou o establecemento dunha corrente historiográfica que defende que o nacemento do románico é unha

consecuencia directa de ditos procesos renovadores. Neste traballo tratarase de comprobar se este binomio arte/reforma é aplicable ao caso galego, centrándonos especialmente en dous exemplos concretos: as igrexas de San Martiño de Mondoñedo e San Bartolomeu de Rebordáns.

Palabras chave: San Martiño de Mondoñedo, San Bartolomeu de Rebordáns, Arte Románica, Reforma Gregoriana, Historiografía da Arte Medieval.

Abstract

During the last third of the 11th century in Northwestern Peninsula a series of political, religious, territorial, and cultural events took place, which modified decisively the old structures inherited from the Early Medieval period. In this context of change a series of artistic enterprises are tested, which came to settle a new monumental landscape, based on the building and decorative criteria so called "Romanesque". In Galician territory, between the years 1075 and 1112, we preserve a total of five constructions built in this context, amongst which the cathedral of Santiago de Compostela stands out for its innovative character. The appearance of this new artistic language in a moment characterised by the reforms is a common dynamic to a wide part of Western European territory, what has motivated the establishment of a new historiographical tendency which defends that the birth of Romanesque is a direct consequence of the mentioned renovating processes. In this dissertation we will try to check if this duality art/Reform can be applied to the Galician case, focusing especially in two specific examples: the churches of San Martiño de Mondoñedo and San Bartolomé de Rebordáns.

Keywords: San Martiño de Mondoñedo, San Bartolomé de Rebordáns, Romanesque Art, Gregorian Reform, Medieval Art Historiography.

Agradecimientos

No resulta sencillo escribir las que son las últimas palabras de un trabajo que se inició en el año 2013, y que me ha acompañado día a día desde entonces hasta el momento actual. Son muchas las personas que me han ayudado, me han sufrido y me han guiado a lo largo de este tiempo, y a todas ellas les corresponde una parte de esta tesis doctoral. El conocimiento científico es, y debe ser, acumulativo y por tanto este trabajo es tan mío como de ellos.

El primero de los agradecimientos va dedicado a mis dos directores, que ya para siempre serán mis maestros y también mis amigos. Gracias profesor Núñez por haberme enseñado que en el arte la idea es tan importante como la forma, y que solo una mirada crítica puede acercarnos a la siempre imposible verdad. Han pasado ya más de diez años, desde que le conocí en la primavera del año 2006 frente a San Marcos de León, donde me enseñó que aunque la victoria fue para Aquiles, la eternidad se la llevó Héctor. Si escribo estas líneas es por aquella tarde y aquella conversación.

Al profesor Chao le agradezco su tutela, magisterio y gentileza, pero sobre todo, el haberme enseñado que en la docencia, en la investigación o en la vida, la seriedad y el rigor no están reñidos con la solidaridad, la empatía y con una sonrisa. Gracias David por permitirme formarme a tu lado y por los cientos de conversaciones (profesionales y triviales) camino de Alcobaça, Batalha o Tomar. Antes como profesor y ahora como director y amigo, nunca he dejado de aprender contigo y espero seguir haciéndolo por muchos años.

El siguiente de los agradecimientos va dirigido a los miembros del grupo de investigación *Medievalismo: espacio, imagen y cultura*, que me han acogido como uno más durante estos años. Gracias a Dolores Fraga, Dolores Barral y a Marta Cendón, quien además se ha preocupado tanto de mí y de esta tesis que la considero casi como una tercera directora. Muchas gracias Marta.

Quisiera realizar un agradecimiento al Departamento de Historia del Arte, que me formó y me permitió iniciarme en las labores docentes. De manera especial quisiera hacer un agradecimiento a Enrique Fernández Castiñeiras en las ingratas labores de organización de los POD.

Gracias a todos aquellos investigadores que han sacado tiempo para ayudarme durante esta investigación. Quisiera tener un especial recuerdo para Ghislaine Fournès quien me abrió las puertas de su universidad y quien hizo que mi estancia en Burdeos fuese inolvidable.

Conste también mi agradecimiento a todos los miembros de la *Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares*, con los que he compartido congresos, viajes y experiencias que me han formado decisivamente como medievalista y persona. De manera muy especial a Mercedes Brea, quien me acogió y me formó –y sigue formando– en los devenires de la vida universitaria más allá de las aulas. Gracias Mercedes por tu cariño y tu paciencia con un alumno tan anárquico como yo. Quisiera tener también un recuerdo especial para Ana Domínguez, a quien tristemente no podré dárselas personalmente. Gracias de corazón Ana, te echamos de menos...

Gracias a todas mis compañeras y compañeros de despacho. De manera especial a Natalia Conde, María Novoa y Sara Carreño. Gracias además Sara, por los últimos días lisboetas de este trabajo y por hacerme entender de una vez por todas el *Medieval Drama*. Quisiera tener unas palabras para todos mis compañeros del programa de doctorado en Estudios Medievales, pero de manera muy especial para Mariña Bermúdez. Gracias Mariña por todos estos años (como compañeros de máster, doctorado, y hasta de piso) porque he aprendido a investigar a tu lado y porque tu rigor y seriedad con el trabajo son un espejo en el que mirarse. Gracias también por tu paciencia conmigo, por leer cada letra de este trabajo y porque mientras escribo estas líneas estás aquí al lado ayudándome con los últimos flecos de la tesis. Gracias de verdad, no lo habría conseguido sin ti.

Para ir finalizando quiero por supuesto agradecer a mi familia el haberme inculcado los valores de la educación y el haberme facilitado todo para que haya llegado hasta este punto.

Por último, pero no menos importante, te doy las gracias Mar, por tu paciencia y apoyo. No debe haber sido fácil convivir conmigo este tiempo y te estaré eternamente agradecido.

Mi más sincero agradecimiento a todos, si llego a ser doctor será gracias a todos vosotros.





ÍNDICE

I. MARCO INICIAL	17
1. Introducción, metodología y objetivos	17
2. El noroeste peninsular en los años de la reforma	27
2.1 REFORMA Y CONCILIOS: COYANZA Y BURGOS	28
2.2 LOS CONCILIOS COMPOSTELANOS, LA RESTITUCIÓN DE LA SEDE BRAGA Y EL TRASLADO DE IRÍA A COMPOSTELA	35
2.3 LAS DIÓCESIS DE MONDOÑEDO Y TUI	39
3. Arte románico y reformas	48
4. Las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns. Apuntes histórico-edilicios	64
4.1 LA IGLESIA DE SAN MARTIÑO DE MONDOÑEDO	64
4.2 LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE REBORDÁNS	71
 II. ESPACIOS	 77
1. San Martiño de Mondoñedo	77
1.1 LA FÁBRICA PRERROMÁNICA	77
1.2 EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO	86
1.3 LA FÁBRICA ROMÁNICA	93
1.3.1 Una arquitectura “lombarda”	97
1.3.1.1 Antecedentes y modelos de la arquitectura lombarda en el noroeste peninsular	104
1.3.1.2 El primer románico o románico catalano-lombardo en Galicia. Los ejemplos de Toques y Vilanova	109
1.3.1.2.1 San Antolín de Toques	109
1.3.1.2.2 San Xoán de Vilanova	114
1.3.2 El arte de las vías de peregrinación	117
1.3.3 La conexión navarro-aragonesa	125
1.3.4 Las fases constructivas de la iglesia. Polémicas y estado de la cuestión	129
2. San Bartolomé de Rebordáns	135
2.1 ¿UNA FÁBRICA PRERROMÁNICA?	138
2.2 LA IGLESIA DEL SIGLO XI	143
2.3 UNA ESPACIALIDAD ALTOMEDIEVAL	146
 III. IMÁGENES	 151
1. El ciclo iconográfico de San Martiño de Mondoñedo	151
1.1 EL TALLER DE MONDOÑEDO. UN FOCO AJENO A COMPOSTELA	153

1.2 UNA POSIBLE RESTAURACIÓN Y REMONTE DE PIEZAS	163
1.3 LOS CAPITELAS DEL CRUCERO.....	165
1.3.1 Capitel nº 1: el grifo.....	167
1.3.2 Capitel nº 2: los caballeros y los cuadrúpedos enfrentados.	180
1.3.3 Capitel nº 3: decoración vegetal	195
1.3.4 Capitel nº 4: el festín de Herodes y la degollación de san Juan Bautista.....	196
1.3.5 Capitel nº 5: la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro	213
1.3.6 Capitel nº 6: dos figuras devoradas por cuadrúpedos	221
1.3.7 Capitel nº 7: la condena de la Lujuria, el águila, el cuadrúpedo y la sirena ...	228
1.3.8 Capitel nº 8: el caballo y los dos caballeros.....	240
1.3.9 Capitel nº 9: hojas esquematizadas	249
1.3.10 Capiteles nº 10, nº 11 y canecillos del templo	251
1.4 EL ANTIPENDIO.....	255
1.4.1 Descripción	257
1.4.2 Forma y función: hipótesis y problemática.....	264
1.4.3 Iconografía. Recorrido historiográfico	268
1.4.4 Modelos y piezas afines	276
1.4.4.1 Un beato galaico perdido	276
1.4.4.2 El sarcófago de São Martinho de Dume	279
1.4.4.3 La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez	281
1.4.4.4 El tímpano norte de la abadía de Saint-Sever en Landes	288
1.4.5 ¿Una imagen de conflicto?	293
1.4.5.1 Función.....	295
1.4.5.2 Significado y fuentes visuales.....	298
1.5 CAPITELAS Y ANTIPENDIO. UNA VISIÓN DE CONJUNTO.....	307
2. El ciclo iconográfico de San Bartolomé de Rebordáns	313
2.1 CAPITEL Nº 1: CUADRÚPEDOS ANTROPÓFAGOS.....	315
2.2 CAPITEL Nº 2: LA DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA.....	318
2.3 CAPITEL Nº 3: CRISTO O DANIEL PORTANDO EL LIBRO.....	321
2.4 CAPITEL Nº 4: LA MUJER LUJURIOSA	326
2.5 CAPITEL Nº 5: ÁNGELES TROMPETEROS	329
2.6 CAPITEL Nº 6: DECORACIÓN VEGETAL.....	333
2.7 CAPITEL Nº 7: HOMBRE Y ENTRELAZOS.....	333
2.8 CAPITELAS DE LA SAETERA DEL ÁBSIDE CENTRAL (Nº 8 Y 9):	334
2.9 LECTURA DE CONJUNTO.....	335
 IV. PERSISTENCIAS Y REFORMA	 337
1. Los viajes de los obispos y su formación artística. ¿Gregorianos u opositores?.....	342

2. Espacio, imagen y liturgia. ¿Hispana o romana?	346
3. Modelos y “fluencias”. El referente clásico	353
4. Compostela y ¿el triunfo de la reforma?	358
 Conclusiones.....	 363
Conclusions	369
Bibliografía.....	375

Índice de imágenes:

Figura 1: Capiteles portada occidental.....	79
Figura 2: Opus spicatum en la sacristía (Fotografía de Carmen Martín)	85
Figura 3: Muro sur (Fotografía de Carmen Martín)	90
Figura 4: Planta San Martiño de Mondoñedo	93
Figura 5: Portada San Martiño de Mondoñedo	94
Figura 6: Muro norte	95
Figura 7: Arquillos ciegos	97
Figura 8: Nuestra Señora de la Anunciada de Urueña	108
Figura 9: San Antolín de Toques	111
Figura 10: San Xoán de Vilanova	114
Figura 11: Planta San Bartolomé de Rebordáns	138
Figura 12: Capilla lateral norte.....	141
Figura 13: Grifo	167
Figura 14: Grifo (detalle)	173
Figura 15: Humano y cuadrúpedo	175
Figura 16: ¿Caballeros?	182
Figura 17: ¿Siameses? San Pedro de Teverga	184
Figura 18: Lucha de cuadrúpedos	191
Figura 19: Capitel vegetal.....	196
Figura 20: Degollación de San Juan Bautista	197
Figura 21: Detalle de la mesa	200
Figura 22: Salomé	202
Figura 23: Cenáculo de Herodes en Saint-Sever en Landes.....	208
Figura 24: Detalle águila	209
Figura 25: Mesa del Epulón.....	215

Figura 26: Detalle crátera	216
Figura 27: Cuadrúpedos antropófagos	221
Figura 28: la Lujuria, el águila, el cuadrúpedo y la sirena	229
Figura 29: ¿Mantícora?	231
Figura 30: Lujuria	234
Figura 31: Caballo	241
Figura 32: ¿Caballero?	243
Figura 33: Gesto de saludo	244
Figura 34: Capitel vegetal	250
Figura 35: Leones	252
Figura 36: Canecillos interiores	254
Figura 37: Antependio	256
Figura 38: Águila y cordero	258
Figura 39: Cristo entronizado	261
Figura 40: Ángel y personaje	263
Figura 41: Ángel y figura frontal	264
Figura 42: Cuadrúpedo devorando figura	315
Figura 43: Tímpano de Conques	317
Figura 44: Cenáculo de Herodes y degollación del Bautista	319
Figura 45: Degollación del Bautista	320
Figura 46: ¿Salomé?	321
Figura 47: Daniel o Cristo	322
Figura 48: Ángeles	324
Figura 49: Imagen de la lujuria	326
Figura 50: Lujuria en la catedral de Santiago	329
Figura 51: Trompeteros	330
Figura 52: Hombre y entrelazos	333
Figura 53: León	334

Quel est le degré de vraisemblance ou de vérité qui sépare ce que nous croyons être l'art roman, ce que nous aimons dans l'art roman, de la manière dont l'art dit aujourd'hui roman était perçu chez ses contemporains du Moyen Âge?¹

I. MARCO INICIAL

Todo trabajo de investigación debe iniciarse con la presentación de sus elementos definitorios y del marco conceptual en el que se encuadra. En este primer bloque trataremos los cimientos metodológicos de este proyecto de tesis doctoral por medio un primer capítulo introductorio, un segundo bloque histórico e historiográfico, y un tercero en el que se proporciona una breve descripción de los dos edificios objeto de estudio: las antiguas sedes catedralicias de San Martiño de Mondoñedo (Foz) y San Bartolomé de Rebordáns (Tui).

1. Introducción, metodología y objetivos

En este sentido el título debe ser a la vez resumen y verdadera declaración de intenciones del objeto a estudiar. Por ello, en estas líneas iniciales de nuestro proyecto de tesis doctoral quisiéramos empezar con una sucinta explicación del título elegido: *Espacios e imágenes en el reino de Galicia (1075-1112): persistencias y reforma*.

El primero de los motivos de la elección de este título es proporcionar al lector en una primera y rápida ojeada (de manera quizá un tanto obvia) lo que creemos constituye la esencia básica de esta investigación: la pretensión de estudio del arte románico gallego en sus compases iniciales. Si establecemos un nivel de lectura más profundo, hemos pretendido que nuestro título se sustente en función de cuatro motivaciones conceptuales diferentes: objeto de estudio (espacios e imágenes),

¹ BARRAL I ALTET X. (2006), *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris, p. 9.

localización (reino de Galicia), cronología (1075-1112), y método (persistencias y reforma).

Una vez clarificada la premisa inicial, quisiéramos avanzar con la explicación del porqué de la elección de esta cronología –aspecto fundamental en todo estudio histórico–. La fijación de un marco temporal en el que trabajar, se plantea siempre para las ciencias humanísticas como una labor crucial, a la par que “peligrosa”. En la actividad profesional del historiador y del historiador del arte, el análisis de los hechos del pasado debe siempre moverse en unas coordenadas cronológicas más o menos rígidas en aras a la máxima clarificación del discurso científico. Sin embargo, siempre se debe tener en cuenta que el hecho de establecer “paréntesis” en el proceso de la linealidad histórica es una convención y una suerte de artificialidad que puede distorsionar los siempre inalcanzables criterios de veracidad.

En consecuencia, y con toda esta serie de contingencias en el horizonte, hemos elegido una horquilla temporal que va desde el año 1075 al 1112 porque ambas fechas se corresponden con hitos fundamentales para el arte del periodo: en el año 1075 se toma la decisión de iniciar la construcción de un nuevo santuario en Santiago de Compostela, que viniese a sustituir la vieja basílica de Alfonso III que, a la zazón, sería definitivamente demolida en el año 1112, como consecuencia directa de los avances de las obras de la fábrica románica. Entre ambos años, además, se produce en Galicia un impulso renovador del paisaje monumental con la utilización de un nuevo lenguaje edilicio, que la historiografía ha dado en llamar “arte románico”, y que convencionalmente se ha venido a considerar como el primer lenguaje artístico “paneuropeo” desde la “caída” del Imperio Romano de occidente.

Una vez establecido el periodo a estudiar se antoja necesario también justificar el escenario geográfico escogido: el reino de Galicia. No resulta sencillo emplear términos territoriales precisos en los estudios sobre el pasado, pues siempre se corre el riesgo de extrapolar conceptos netamente contemporáneos a las realidades geográficas medievales, con el consiguiente perjuicio para la corrección investigadora. En este caso nos hemos inclinado por el genérico término de “reino de Galicia”, por ser esta una realidad nominal y conceptual presente en el siglo XI peninsular, como parece venir a mostrar la decisión tomada por Fernando I en 1063 de dividir su reino en tres diferentes

y que cada una de ellos fuera gobernado por uno de sus herederos: Castilla por Alfonso, León por Sancho y, finalmente, Galicia por García.

A pesar de que este “reino” volvió a reunificarse con los de León y Castilla durante el inmediato gobierno de Alfonso VI, nos resulta un término más propicio que los de Galicia (demasiado vinculado quizá a la actual comunidad autónoma) o de *Gallaecia* (asociado a una estructura territorial tardoantigua, aun cuando es cierto que es este un término que se siguió empleando durante toda la Alta y Plena Edad Media²). En cualquier caso, entendemos los límites geográficos en un sentido de permeabilidad, y serán constantes en este estudio las idas y venidas entre las realidades noroccidentales y las de los principales centros político-culturales de los reinos peninsulares cristianos y del otro lado de los Pirineos. No sería posible de otro modo ofrecer un análisis de dinámicas culturales muy amplias, que se pretende objetivo, a partir solamente de fenómenos exclusivamente locales. En esta misma línea, no analizaremos el objeto artístico solo en relación a su contemporaneidad, sino que tendremos muy en cuenta la vigencia futura de muchas de sus soluciones y, especialmente, el diálogo entre estas últimas y los diferentes periodos artísticos del pasado inmediato.

Para este estudio del arte del reino de Galicia entre 1075 y 1112 hemos empleado un espíritu metodológico que enraíza en la propia creación del concepto “románico” como una renovación y una ruptura del mundo que le precede. La idea de “reforma” inunda, como veremos, una muy abundante parte de la producción historiográfica sobre las manifestaciones culturales de los siglos XI y XII. De la vigencia de estos conceptos positivistas dan prueba las muy explícitas palabras incluidas por A. Arbeiter en un reciente trabajo sobre el nacimiento del románico hispano, al que define como *un vuelco profundo, por no decir: el vuelco más marcado de toda la historia del arte cristiano en la Península Ibérica*³.

² El resultado práctico de este trabajo será el estudio de una serie de empresas artísticas encuadradas en las cuatro provincias gallegas actuales. Entendemos que este “corte” puede ser cuestionable pero responde, por una parte a las necesidades prácticas que obligan a acotar un proyecto encuadrado en un programa de doctorado limitado en su duración, y por otra, a la funcionalidad de referirnos a un territorio natural perfectamente reconocible. En su momento han sido empleadas metodologías similares en otros trabajos de investigación. Véase BALIÑAS PÉREZ C. (1992), *Do Mito á Realidade. A Definición Social e Territorial de Galicia na Alta Idade Media (Séculos VIII e IX)*, pp. 20-21. BERMÚDEZ BELOSO M. (2017), *O espazo do Occidente peninsular e a súa organización territorial (ca. 700-ca. 1250)*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela. De cualquier manera, en el trabajo se tendrán siempre en cuenta las dinámicas artísticas de fuera del territorio gallego.

³ ARBEITER A. (2009), “A la espera de lo novedoso fascinador. La agonía del arte hispanocristiano altomedieval”, en ARBEITER A. (coord.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im*

De entre estas líneas metodológicas, centradas en los valores renovadores de las experiencias artísticas de la segunda mitad del siglo XI, en el siguiente trabajo pretendemos centrarnos en aquellas que entienden las experiencias plásticas y espaciales románicas en directa relación con la política denominada “gregoriana”. Para ello quisiéramos tratar de dilucidar en qué punto del arco dibujado por los extremos “arte gregoriano” y “arte conservador” se encuentra el románico de Galicia; esto es, analizar cuáles de sus elementos pueden englobarse en la categoría de “reforma” y, por el contrario, cuáles en la de “persistencia”. Además, junto al concepto de “románico gregoriano”, trataremos de plantear el estudio del arte gallego del siglo XI también en relación a otros grandes ámbitos historiográficos como “primer románico”, “románico catalano-lombardo”, “románico de peregrinación”.

Hasta este punto hemos esbozado el método, el periodo y el espacio, pero no así el objeto de estudio. En la cronología establecida son muy escasas las campañas artísticas conservadas, y del denominado “primer románico” en Galicia, únicamente conservamos cinco fábricas, todas ellas de manera parcial: la catedral de Santiago de Compostela en sus primeras fases, San Antolín de Toques, San Xoán de Vilanova, San Bartolomé de Rebordáns y San Martiño de Mondoñedo⁴. Estos dos últimos edificios serán a los que nos dedicaremos de una manera más pormenorizada por, esencialmente, dos motivos fundamentales:

- Las fábricas de Toques y Vilanova son testimoniales en cuanto a sus vestigios conservados.
- La tradición crítica sobre las fases iniciales de la iglesia de Compostela es cuantiosa, más si cabe desde el inicio de la década de los años 2000.

En consecuencia, entendemos que por la importancia de los vestigios románicos conservados y por la ausencia de estudios sistemáticos desde planteamientos metodológicos no estrictamente formalistas, las iglesias de San Martiño de Mondoñedo

Umbruch / *El norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Göttingen, pp. 40-47, para la nota p. 40.

⁴ Dejamos fuera de nuestra lista una serie de vestigios que siguen generando muchas dudas en cuanto a su posible datación en alguna fecha indeterminada del siglo XI: relieves de San Xoán de Camba, ara portátil de San Rosendo, “Santo Arandel” de Beca en el Museo do Pobo Galego, el relieve pétreo del Crucificado de O Incio, etc. Esta última pieza viene a fecharse tradicionalmente en el siglo VI pero creemos que por su iconografía, valores formales y por la propia historia de la iglesia de O Incio parece que podríamos estar ante una pieza románica de finales del siglo XI. En definitiva, el desacuerdo sobre la cronología de todas estas piezas y su descontextualización hace que hayamos tomado la decisión de no incluirlas en nuestro estudio.

y San Bartolomé de Rebordáns debían ocupar el centro de nuestro estudio. Ello no significa que no tengamos en cuenta las otras realidades monumentales gallegas, y así: por un lado Toques y Rebordáns tendrán un capítulo propio, mientras que Compostela será siempre tenida en cuenta en su condición de principal motor de creación artística de su época que, irremediabilmente, hubo de condicionar las dinámicas culturales de su tiempo. Además, siendo definido el arte románico como el primer “arte unitario europeo” desde la caída del Imperio Romano, siempre serán tenidas en cuenta las grandes campañas que se estaban produciendo fuera de las fronteras hispanas: de Roma a Montecassino pasando por Conques y Toulouse, y Durham o Braga, entre otras empresas artísticas de la época.

Una vez que definimos nuestro trabajo (las iglesias de Rebordáns y Mondoñedo a finales del siglo XI y sus posibles relaciones y divergencias con la teoría gregoriana de las artes) el siguiente paso que dimos en nuestro estudio, fue la división de nuestro proceso investigador en dos grandes bloques: el trabajo bibliográfico en un sentido amplio, y el trabajo de campo.

En el campo bibliográfico partimos inicialmente de un marco más amplio, centrado especialmente en aquellas obras generadoras de la idea del arte gregoriano y del resto de planteamientos teóricos, para ir “descendiendo” hacia los procesos de creación artística del románico –europeo e hispánico– a partir de sus más señeros ejemplos –con especial dedicación a la “aparición” del románico en los reinos de Navarra, Aragón y Castilla y León–⁵. En un segundo momento, procedimos de similar modo para la tradición académica gallega, partiendo de los estudios en los que se ha reflexionado sobre los preceptos teóricos mencionados, para seguir a continuación con aquellos estudios monográficos sobre las iglesias estudiadas. Además, como no podía ser de otro modo, y en aras de la necesaria interdisciplinaridad, hemos tenido muy en cuenta los trabajos fundamentales sobre la coyuntura política, religiosa y cultural de la época, de manera muy especial en todas aquellas obras dedicadas a la reforma gregoriana en la Península Ibérica. Finalmente, hemos acudido a la documentación

⁵ Para el vaciado bibliográfico hemos trabajado en diferentes bibliotecas como las de la Facultad de Geografía e Historia, Filosofía y Filología de la USC, así como en la biblioteca del centro vinculado al CSIC, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”. El servicio de préstamo internacional de la USC nos ha permitido consultar muchas de las obras que no forman parte de sus catálogos. Además, la estancia de investigación nos permitió trabajar tanto con los fondos de la Université de Bordeaux como los de la bibliothèque del Musée de Aquitaine. Finalmente, la copiosa producción científica on line y los repositorios de tesis doctorales nos han permitido el acercamiento a una bibliografía más amplia.

editada del periodo que nos ayudase a lograr una mayor comprensión del fenómeno político-religioso de la reforma⁶, así como de los avatares de las empresas artísticas de las iglesias estudiadas⁷.

Una vez clarificado el marco de estudio, en un segundo momento del proceso investigador entendimos que resultaba fundamental el trabajo con las fuentes materiales y por ello programamos una serie de visitas de campo, fundamentadas en un doble propósito: el conocimiento *in situ* de las realidades románicas a estudiar y de aquellas afines, y el fotografiado exhaustivo para su posterior análisis y empleo en el presente estudio. Como no podía ser de otro modo, iniciamos nuestro trabajo por los cinco conjuntos gallegos: Santiago de Compostela, San Bartolomé de Rebordáns, San Martiño de Mondoñedo, San Antolín de Toques y San Xoán de Vilanova⁸. De entre las diversas visitas realizadas quisiéramos hacer mención a la de San Martiño de Mondoñedo con J. C. Sánchez y R. Blanco, y a San Bartolomé de Rebordáns con N. Veiga. La ayuda de estos investigadores en el ámbito de la arqueología ha sido fundamental, y ha ayudado en gran medida a complementar nuestra visión sobre las realidades materiales de ambos templos.

La segunda serie de visitas se centró en aquellos conjuntos del románico y prerrománico del noroeste que entendíamos podían ayudarnos a una mayor comprensión de las iglesias objeto de estudio. De este modo visitamos las iglesias de San Pedro de la Nave, San Fructuoso de Montelios, San Pedro de Teverga, San Isidoro de León, la catedral de Braga y la iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada de Urueña. El trabajo de campo en la Península fue completado con la visita de algunas de las realidades monumentales aragonesas: de manera específica visitamos y fotografiamos la catedral de San Pedro de Jaca y la iglesia del castillo de Loarre. Finalmente, gracias a una

⁶ En los compases iniciales de nuestra investigación realizamos trabajos en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela y el diocesano, en búsqueda de información sobre algunas de las fábricas de la ciudad de Santiago tradicionalmente asociadas al patronazgo de Gelmírez. Centramos nuestras pesquisas en las iglesias de la Trinidad, Santa Susana y Santa Cruz, ya que entendíamos que sus advocaciones y ubicación en el tejido urbano de la ciudad podía ser un síntoma de la “romanidad” de la Compostela gelmíriana. Finalmente decidimos no incluir este capítulo en nuestra tesis y retomar el tema en el futuro. Algunos resultados iniciales fueron publicados en CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2014), “La topografía sacra compostelana a la luz de la Reforma Gregoriana (siglos XI y XII)”, en CUNHA A., PINTO O., MARTINS R. de Oliveira (coords.), *Actas do I Encontro Ibérico de Jovens Investigadores em Estudos Medievais – Arqueologia, História e Património*, Braga, pp. 61-77.

⁷ De cara a una mayor claridad expositiva en este capítulo introductorio prescindimos de todo aparato crítico en este momento, y remitimos a los trabajos mencionados en los capítulos siguientes.

⁸ Quisiéramos dar las gracias a todos los párrocos y sacristanes que han tenido la gentileza de darnos acceso a los diferentes templos. También quisiéramos hacer un agradecimiento expreso a la Fundación Catedral de Santiago por las facilidades proporcionadas para poder fotografiar los interiores del templo.

estancia de investigación en la Université de Bordeaux realizamos una serie de visitas a varios de los principales centros del románico francés: caso de Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques, Saint-Sever en Landes, la Seuve-Majeure, o Sainte-Marie de Souillac, entre otros.

Fruto de este proceso investigador decidimos realizar un trabajo organizado en cuatro grandes bloques o estructuras temáticas, con las que hemos pretendido otorgar al trabajo de un sistema coherente en relación a las grandes líneas temáticas expresadas en el título:

I- Marco inicial

II- Espacios

III- Imágenes

IV- Persistencias y reforma

El bloque I se encuentra organizado por medio de este capítulo introductorio-metodológico inicial, seguido de otro sobre el contexto político-religioso del noroeste peninsular en el último cuarto del siglo XI, un tercero que se centra en el marco historiográfico en el que queremos encuadrar nuestra investigación y, finalmente, un último capítulo descriptivo acerca del estado actual de las dos iglesias objeto de estudio.

En este primer bloque, los dos capítulos intermedios tienen un espíritu de tipo contextual sustentado en dos ejes temáticos fundamentales: los procesos de introducción de las políticas reformistas (con especial atención en las reformas auspiciadas por Roma y Cluny) en los reinos cristianos peninsulares occidentales –haciendo hincapié en aquellos aspectos susceptibles de condicionar los discursos artísticos–, y la creación y desarrollo de una teoría de las artes basada en la relación del arte románico con el arte gregoriano y su posible aplicación a las dinámicas culturales del marco geográfico a analizar.

Los bloques II y III son el verdadero núcleo de este estudio, en los que analizamos pormenorizadamente las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns. Para hacerlo hemos tomado una decisión metodológica, quizá cuestionable, basada en la separación de arquitectura y escultura. Somos conscientes de que dicha determinación supone una “falseamiento” del objeto artístico y que,

especialmente en la Edad Media, las artes figurativas y los espacios arquitectónicos son un todo indisociable. A pesar de ello, entendemos que de cara a cotejar dichas empresas artísticas con la hipótesis de un arte gregoriano, resulta mucho más esclarecedor y ordenado un análisis por separado de sus elementos espaciales y de su imaginario. De cualquier manera, este condicionante organizativo se ha querido subsanar por medio de unas lecturas conclusivas que han sido propuestas comprendiendo a espacios e imágenes como una única entidad, principio este que verdaderamente se ha mantenido en todo momento como presente.

En el bloque II hemos analizado la arquitectura de ambas iglesias que fuese fechable en tiempos románicos. Para hacerlo hemos optado nuevamente por una organización trifásica en la que inicialmente nos centramos en los posibles condicionantes prerrománicos de ambas sedes, para posteriormente concretar aquellas fases fechables en el periodo románico. En medio de ambos conceptos puramente histórico-artísticos hemos querido realizar unas pequeñas reflexiones acerca de las nuevas lecturas que la arqueología de la arquitectura ha proporcionado sobre estas fábricas, con la intención de poder determinar dónde se encontraban las transformaciones entre los “antiguos” conceptos altomedievales y aquellos “novedosos” románicos –si es que tal cambio existió–.

El bloque III es el dedicado al fenómeno de la imagen. En él analizamos en profundidad un total de dieciocho capiteles –siete en Rebordáns y once en Mondoñedo– y una pieza de arte mueble denominada generalmente como “el antipendio de San Martiño de Mondoñedo”. Nuestro enfoque de análisis de los elementos figurativos de ambas empresas artísticas ha sido triple, y hemos querido poner la atención tanto en sus características formales como en su iconografía y, finalmente, en los posibles modelos y arquetipos en los que los maestros ejecutores pudieron haberse inspirado. De ninguna manera esta estructura tripartita ha sido cerrada, y en cada caso se ha actuado en relación a aquellos elementos que pudieran ser más significativos. Una excepción paradigmática es el propio antipendio, en el que la reflexión sobre su posible función como objeto litúrgico ha ocupado una extensión que evidentemente no es posible para los capiteles.

El último de los bloques es el dedicado a los aspectos conclusivos de este trabajo. En él, como hemos dicho, unificaremos la lectura de la arquitectura y la

escultura en aras de poder ponderar las relaciones o divergencias entre las sedes de Mondoñedo y Rebordáns con los preceptos de las reformas que se extendieron a lo largo del siglo XI. En pretensión de la mayor claridad expositiva hemos dividido este capítulo final en cinco apartados:

- Resumen en el que realizamos un breve estado de la cuestión acerca de lo visto y de la tradición historiográfica “gregoriana” del románico gallego.
- El papel de los obispos en su condición de posibles promotores artísticos y transmisores de los valores ideológicos de la reforma.
- La relación de los espacios y las imágenes estudiadas con la liturgia en un momento de transición entre los ritos hispano y romano.
- Los posibles modelos del primer románico gallego y su vinculación con los valores formales del clasicismo grecorromano.
- La posición de Compostela en relación a los supuestos valores estéticos gregorianos.

El último de los apartados de este trabajo de investigación se corresponde con una suerte de resumen que, a modo de epílogo, pretende sintetizar las principales temáticas del mismo.

Para rematar este capítulo introductorio quisiéramos insistir en el enfoque metodológico que pretendemos desarrollar en esta tesis doctoral. Partimos de la concepción historiográfica clásica por la que entendemos los años finales del siglo XI como un momento de cambio, en el que se precipitan toda una serie de acontecimientos político-religiosos que propiciaron el fin de un conjunto de estructuras heredadas de la Alta Edad Media y la consolidación de un nuevo escenario que, más abierto a Europa, sirvió como pedestal para el desarrollo bajomedieval hispano. Estos preceptos coinciden en lo histórico-artístico con la aparición del nuevo lenguaje monumental románico, lo que en una cierta medida ha propiciado que de manera automática asociemos cambios políticos con cambios culturales. Estas dinámicas han llevado a la creación de toda una corriente historiográfica basada en la idea de que las reformas políticas y religiosas –de Cluny y Roma principalmente– son las generadoras de los cambios edilicios y estéticos.

Por ello, gran parte de nuestro trabajo se centra en un análisis crítico de la tradición historiográfica, tanto aquella de corte teórico que ha generado los grandes ejes definitorios del arte románico, como sobre todo de aquella más ceñida al ámbito estricto

de las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns. Partiendo de esta masa crítica, nuestros análisis iconográficos y formales, habrían de dilucidar si pueden encuadrarse en algunas de las categorías que la mencionada historiografía ha considerado como definitorias de los lenguajes artísticos reformados. Una vez realizados, procederemos a la inversa, tratando de esclarecer si determinadas elecciones formales o temáticas de los templos estudiados pueden ayudar a dilucidar un panorama político afín a la reforma para estas sedes o si, por el contrario, los discursos espaciales y visuales deben encuadrarse más bien dentro de una corriente de reticencias y enfrentamientos contra el nuevo *status quo* reformista.

En síntesis, con nuestro proyecto de tesis pretendemos ahondar en las realidades artísticas y culturales del siglo XI en relación a una historia política caracterizada por el cambio y la consiguiente resistencia al mismo. En suma, tratando de responder a una muy directa pregunta:

¿Son las campañas artísticas de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns un ejemplo de lo que se ha venido dando en llamar un “arte reformado” o, por el contrario, estamos ante muestras de una cultura conservadora y refractaria a los cambios?

2. El noroeste peninsular en los años de la reforma

A pesar de que el presente trabajo se encuadra irremediabilmente en el ámbito de la historia del arte, resulta del todo inapropiado establecer una metodología de análisis sobre el impacto de la llamada reforma gregoriana en el arte románico del antiguo reino de Galicia sin dedicar unas reflexiones acerca de las líneas básicas de las políticas reformistas en los territorios más noroccidentales de la Península Ibérica⁹. Por ello, y en aras de la mayor claridad expositiva, articularemos nuestro discurso en función de las siguientes características fundamentales de la reforma en la geografía peninsular, que entendemos pudieron tener una mayor impronta en los procesos artísticos:

- A) Convocatoria de concilios reguladores de la vida del clero.
- B) Cambio de rito.
- C) Reorganización del mapa diocesano.

Una vez establecida estas coordenadas de análisis, procederemos a su desarrollo partiendo inicialmente del estudio de las estructuras más amplias (reinos cristianos occidentales) para ir descendiendo paulatinamente hacia las casuísticas del reformismo en el antiguo reino gallego, donde finalmente nos detendremos en los diversos avatares político-religiosos concernientes a las dos diócesis objeto de estudio (Mondoédo y Tui) en la cronología marcada (1075-1112).

⁹ La bibliografía sobre el tema es absolutamente inabarcable para un estudio de estas características. En las líneas sucesivas trabajaremos con una serie de obras referenciales de autores especialistas en la materia estudiada, remitimos a ellos para una bibliografía más extensa. Para las cuestiones generales de la reforma gregoriana en los reinos hispanos véase: MAGAZ J. M^a, ÁLVAREZ DE LAS ASTURIAS N. (eds.) (2011), *La reforma gregoriana en España*, Madrid. REGLERO DE LA FUENTE C. M. (2014), "Baja Edad Media: la reforma gregoriana y la introducción del rito romano", en ESCUDERO LÓPEZ J. A. (dir.), *La Iglesia en la historia de España*, Madrid, pp. 317-326. VV.AA. (2006), *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona. VALDEÓN J., HERBERS K., RUDOLF K. (coords.) (2002), *España y el "Sacro Imperio": procesos de cambios, influencias y acciones recíprocas en la época de la "europeización" (siglos XI-XIII)*, Valladolid. PORTELA SILVA E. (2001), *García II de Galicia: el rey y el reino, 1065-1090*, Burgos.

2.1 REFORMA Y CONCILIOS: COYANZA Y BURGOS

De manera tradicional, la historiografía ha considerado que en la segunda mitad del siglo XI, durante los reinados de Fernando I y Alfonso VI¹⁰, se produjo en el conjunto del territorio castellanoleonés una apertura hacia Europa en la que tanto Roma como Cluny habrían sido agentes activos introduciendo su ideario reformista en los territorios ibéricos¹¹ –especialmente a través del envío de monjes desde la abadía borgoñona y de legados papales desde Roma–¹². Una de las características particulares de los años de la reforma en los reinos hispanos es que el papel jugado por los diversos reyes siempre fue fundamental en los procesos de cambio religioso acaecidos a lo largo

¹⁰ Con el importante paréntesis que supuso la crisis dinástica propiciada tras la muerte de Fernando I y la partición del reino entre los herederos (Sancho, Alfonso y García) y la posterior reunificación bajo el mandato de Alfonso VI. Para el territorio gallego supondrá un importante impacto la deposición de García del reino de Galicia en 1071. REILLY B. F. (1989), *El Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI: 1065-1109*, Toledo, pp. 47-48. De manera general se ha venido considerando que durante la Alta Edad Media los reinos hispanos viven en un cierto “aislamiento” con respecto al resto de Europa y desarrollan una vida religiosa al margen de Roma. Para un estado de la cuestión véase DESWARTHE T. (2010), *Une chrétienté romaine sans pape: l’Espagne et Rome (586-1085)*, Paris.

¹¹ Las relaciones entre Fernando I y Cluny son un clásico y polémico tema de estudio desde el trabajo fundamental de C. J. Bishko. BISHKO C. J. (1977), “Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny”, *Cuadernos de Historia de España*, nº 47-48, pp. 31-135. REGLERO DE LA FUENTE, C. M. (2008), *Cluny en España: los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)*, León. Esta visión clásica ha sido muy matizada en los últimos años y, de manera muy marcada, se ha minimizado la influencia de Cluny en los asuntos hispanos y en su relación con la vía de peregrinación. Para un estado de la cuestión véase RUCQUOI A. (2010), “Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana”, *Medievalismo*, 20, pp. 97-122. HENRIET P. (2003), “Capitale de toute vie monastique, «Élevée entre toutes les églises d’Espagne». Cluny et Saint-Jacques au XIIe siècle”, en RUCQUOI A. (ed.), *Saint Jacques et la France*, pp. 407-449. La polémica sobre la “europeización” de los reinos hispanos viene de antiguo y se divide entre los historiadores “indigenistas” y aquellos “europeístas”. Sirva como ejemplo de los primeros MENÉNDEZ PIDAL R. (1929), *La España del Cid*, Madrid. Los estudios de J. A. García de Cortazar plantean un proceso de aculturación “mediterránea” en el espacio entre el Cantábrico y el Ebro entre los años 700 y 1100, véase GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE J. A., Díez Herrera C. (1982), *La formación de la sociedad hispano-cristiana del Cantábrico al Ebro en los siglos VII a XI. Planteamiento de una hipótesis y análisis del caso de Liébana, Asturias de Santillana y Trasmiera*, Santander, p. 22. H. Grassotti mitiga el factor externo en la política religiosa de Fernando I: GRASOTTI H. (1977), “La Iglesia y el Estado en León y Castilla de Tamarón a Zamora (1037-1072)”, *CHE*, LXI-LXII, pp. 96-144.

¹² Hugo Cándido, Giraldo o Ricardo de Marsella son algunos de estos nombres de la reforma romana en la Península Ibérica. En el lado cluniacense destaca la llegada de monjes de la orden a algunas de las plazas más emblemáticas del panorama episcopal hispano. Sin duda, el más representativo, y a la sazón influyente, de estos nombramientos es el del cluniacense Bernardo de Sédillac como primer arzobispo de la Toledo reconquistada. RIVERA RECIO J. F. (1962), *El arzobispo de Toledo Don Bernardo de Cluny (1086-1124)*, Roma. GONZÁLEZ RUIZ R. (1999), “La reorganización de la iglesia de Toledo durante el pontificado de Bernardo de Sédillac, primer arzobispo después de la reconquista (1086-1124)”, en LÓPEZ ALSINA F. (coord.), *El Papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI: el traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, pp. 157-177. A. Rucquoi señala que aquel arzobispo toledano nunca utilizó el título de cluniacense para sí mismo. RUCQUOI A. (2010), p. 100. En Iria-Compostela ocupará la cátedra obispal el también monje de Cluny Dalmacio entre 1094 y 1095; de él hablaremos en los compases finales de este apartado.

del siglo XI. Ya fuese en Navarra con Sancho III el Mayor¹³, en Aragón con Sancho Ramírez¹⁴, o en Castilla y León con Fernando I¹⁵ y Alfonso VI¹⁶, la institución monárquica jugó un papel clave en la política eclesiástica hispana. Como afirma A. Rucquoi al referirse a la política religiosa de Alfonso VI, el rey *sigue convocando los concilios, nombra los obispos (...), conserva su señorío de los grandes monasterios, y favorece la llegada de inmigrantes a su reino mediante la promoción de la peregrinación a Santiago*¹⁷.

En este contexto en el que frente al poder papal se mantenía una monarquía con unas claras pretensiones imperiales (Alfonso VI se intitula *imperator totius Hispaniae* en la documentación, manteniendo viva la idea “imperial leonesa”)¹⁸, las reformas eclesiásticas se produjeron a lo largo de toda una serie de reuniones conciliares que, recordemos, eran convocadas por los propios monarcas¹⁹. Una de estas primeras grandes reuniones reguladoras de la vida eclesiástica se produjo en el año 1055 con la convocatoria del Concilio de Coyanza, en la actual Valencia de Don Juan²⁰. El carácter

¹³ PÉREZ DE URBEL Fr. J. (1950), *Sancho el Mayor de Navarra*, Madrid. ORCÁSTEGUI GROS C., SARASA SÁNCHEZ E. (2001), *Sancho III el Mayor (1004-1035)*, Burgos. MARTÍNEZ DÍEZ G. (2007), *Sancho III el Mayor: Rey de Pamplona, Rex Ibericus*, Madrid. MARTÍN DUQUE Á. (2007), *Sancho III el Mayor de Pamplona: el rey y su reino (1004-1035)*, Pamplona.

¹⁴ BUESA CONDE D. J. (1978), *El Rey Sancho Ramírez*, Zaragoza. SARASA SÁNCHEZ E. (coord.) (1994), *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo (1064-1094)*, Huesca. BUESA CONDE D. J. (1996), *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses: (1064-1094)*, Zaragoza. LAPEÑA PAÚL A. I. (2004), *Sancho Ramírez: rey de Aragón (¿1064?-1094) y rey de Navarra (1076-1094)*, Gijón.

¹⁵ SÁNCHEZ CANDEIRA A. (1999), *Castilla y León en el siglo XI: estudio del reinado de Fernando I*, Madrid. VIÑAYO GONZÁLEZ A. (1999), *Fernando I, El Magno, 1035-1065*, Burgos.

¹⁶ RECUERO ASTRAY M. (1979), *Alfonso VI, emperador: el imperio hispánico en el siglo XI*, León. REILLY B. F. (1988), *The Kingdom of León-Castilla under king Alfonso VI: 1065-1109*, Princeton. La edición española: REILLY B. F. (1989). GAMBRA A. (1997-1998), *Alfonso VI, cancellería, curia e imperio*, 2 vols., León. MÍNGUEZ FERNÁNDEZ J. M. (2000), *Alfonso VI: poder, expansión y reorganización interior*, Hondarribia. LINAGE CONDE A. (2006), *Alfonso VI, el Rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)*, Gijón.

¹⁷ RUCQUOI A. (2010), p. 122.

¹⁸ Sobre las relaciones entre ambos poderes véase MÍNGUEZ FERNÁNDEZ J. M. (2009), “ALFONSO VI/GREGORIO VII: soberanía imperial frente a soberanía papal”, *Argutorio*, año XIII, nº 23, pp. 30-33. Para el concepto imperial en el reino leonés: SÁNCHEZ CANDEIRA A. (1951), *El “Regnum-Imperium” leonés hasta 1037*, Madrid. ISLA FREZ, A. (2006), *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*, Jaén. SIRANTOINE H. (2012), *Imperator Hispaniae: Les Idéologies Impériales dans le royaume de León (IXe -XIIe siècles)*, Madrid. DESWARTHE T. (2013), *De la destruction à la restauration. L'idéologie dans le royaume d'Oviedo-Léon (VIIIe-XIe siècles)*, Turnhout.

¹⁹ Utilizamos conscientemente el término más amplio de “reforma eclesiástica” frente a “reforma gregoriana” ya que no todos los procesos renovadores de la Iglesia hispana del siglo XI se consideran procesos impulsados por el papado.

²⁰ Entre las regulaciones del concilio de Coyanza se encuentran algunas que tuvieron su repercusión en el ornamento eclesiástico, en el que, por ejemplo, se prohíben los materiales pobres. En opinión de I. Bango los cánones de Coyanza supusieron el inicio de la renovación del tesoro sagrado, que fue sin duda una de las características culturales del reinado de Fernando I y Sancha. BANGO TORVISO I. G. (2011), “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El

reformista de esta reunión conciliar no responde tanto a los planteamientos gregorianos, sino más bien a una regulación de los usos en el marco de la legislación canónica “Hispana”²¹. En opinión de A. García-Gallo:

(...) El Concilio celebrado en Coyanza en el año 1055 respondió a un movimiento de la reforma eclesiástica, que si era general en toda Europa en aquella fecha, aunque no llegase a adquirir plena eficacia hasta un cuarto de siglo más tarde, fue emprendido en los reinos de León y Castilla con un sentido plenamente nacional, porque fue convocado el Concilio sin incitaciones venidas de fuera y congregando solo a los obispos y abades del “regnum” de Fernando I; y nacional porque trató de restaurar la vigencia de la legislación canónica genuinamente española contenida en la “Hispana”, esto es, de las tradicionales leyes patrias sobre materia eclesiástica (...) ²²

A esta reunión inaugural (*primer concilio auténtico y verdadero, que tendría lugar tras la invasión musulmana del año 711*²³) le siguieron toda una serie de concilios en los que se avanzó en el afán renovador emanado desde Coyanza²⁴. De entre todos ellos, tuvo una trascendencia fundamental el concilio de Burgos de 1080²⁵, al ser este en

Arca Santa de Oviedo (1072)”, *Anales de Historia del Arte*, n° extra 2, (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época), pp. 11-67, para la nota p. 12.

²¹ Un completo estudio sobre la colección canónica hispana ha sido realizado por MARTÍNEZ DÍEZ G. (1966-1967), *La Colección Canónica Hispana*, 3 vols., Madrid. De modo resumido, la Hispana es una recopilación de Concilios y Decretales cuya versión inicial fue realizada San Isidoro

²² GARCÍA-GALLO DE DIEGO A. (1950), “El Concilio de Coyanza: contribución al estudio del Derecho Canónico español en la Alta Edad Media”, *Anuario de historia del derecho español*, n° 20, pp. 275-633. Véase también MARTÍNEZ DÍEZ G. (2014), “Alta Edad Media: la reforma religiosa y el Concilio de Coyanza”, en ESCUDERO LÓPEZ J. A. (dir.), *La iglesia en la historia de España*, Madrid, pp. 307-316.

²³ MARTÍNEZ DÍEZ G. (2009), *Legislación conciliar del Reino Astur (718-910) y del Reino de León (910-1230)*, León, p. 73.

²⁴ A Coyanza le siguieron los concilios de Nájera (1065-1068), Lantada (1068), Burgos (1080), Husillos (1088), León (1090) y Palencia (1100), a los que hay que sumar las asambleas eclesiásticas de Compostela en el año 1093.

²⁵ No se han conservado las actas de la reunión, y la información más directamente relacionada con el concilio la conocemos por un pasaje de la *Crónica del obispo don Pelayo*. RUBIO SADIA J. P. (2006), “El cambio de rito en Castilla: su iter historiográfico en los siglos XII y XIII”, *Hispania Sacra*, 58, pp. 9-35. DESWARTE T. (2007), “Justifier l’injustifiable? La suppression du rit hispanique dans la littérature (XIIe- milieu XIIe siècles)”, en AURELL M. (ed.), *Convaincre et persuader: communication et propagande aux XIIe et XIIIe siècles*, Poitiers, pp. 533-544. MONTENEGRO VALENTÍN J. (2011), “El cambio de rito en los reinos de León y Castilla según las crónicas: la memoria, la distorsión y el olvido” en MARTÍNEZ SOPENA P., RODRÍGUEZ LÓPEZ A. Mª. (eds.), *La construcción medieval de la memoria regia*, Valencia, pp. 71-86. El concilio fue presidido por el cardenal legado Ricardo, y a él asistieron los obispos Diego de Iria, Vistruario de Lugo, Ederonio de Ourense, Gonzalo de Mondoñedo, Aiderico de Tui, Bernardo de Palencia, Simeón de Burgos, Pedro de Astorga, Fortún de Álava, Sancho de Calahorra y Pelayo de León. Únicamente se echan en falta los prelados de Porto y Braga. También acudieron los abades Oveco de San Salvador de Oña, Vicente de San Pedro de Arlanza y Sisebuto de San Pedro de Cardeña. MARTÍNEZ DÍEZ G. (2009), pp. 121-122.

el que se tomó la decisión de suprimir el rito litúrgico hispano en favor del rito romano²⁶.

La unificación ritual fue una de las principales características de la política reformista gregoriana en los reinos hispanos y, posiblemente, una de las de mayor calado. Su implementación fue gestándose a lo largo del siglo XI por medio de toda una serie de movimientos de tipo diplomático, que cristalizaron en la decisión tomada en el concilio burgalés. Parece que la misión de promover la supresión de la liturgia hispana le fue encomendada inicialmente al legado papal Hugo Cándido, enviado probablemente en el año 1064 por el papa Alejandro II²⁷. La acción del legado provocó una actitud defensiva en ciertos sectores del clero indígena, entre las que destaca el supuesto viaje de una delegación de religiosos a Roma (Munio de Calahorra, Jimeno de Oca y Fortún de Álava) con algunos libros litúrgicos hispanos para que fueran aprobados por el papa Alejandro II, supuesto que al final aconteció a la luz de la noticia, de inserción tardía, recogida en el denominado Códice Emilianense (Biblioteca del Monasterio del Escorial, sig. D.I.1, fol. R95 v)²⁸. La veracidad de esta llamativa aceptación papal de los usos hispanos fue asumida por una gran parte de la historiografía, pero en los últimos años se ha puesto en tela de juicio la autenticidad de la información contenida en el Emilianense. Una buena muestra de los argumentos de la rama escéptica es la revisión realizada por parte de C. Carl, quien se cuestiona:

(...) ¿cómo hacer creíble, en un contexto eclesiástico dominado por un ataque pontificio intenso y prolongado contra el predominio del rito autóctono ibérico, la defensa del rito mozárabe atribuida a Alejandro II por el «relato emilianense», que describe cómo el papa amenazó con un

²⁶ Empleamos el término “hispano” y no los también usuales “visigodo” o “mozárabe”, por parecernos más genérico. Téngase en cuenta que este rito se siguió empleando después del desmantelamiento de la monarquía visigoda y en un territorio más amplio que el de la mozarabía. Sobre el concilio de Burgos véase FITA F. (1906), “El concilio nacional de Burgos en 1080. Nuevas ilustraciones”, *BRAH*, 49, 337-384. RUIZ T. (1980), “Burgos y el Concilio de 1080”, *Boletín de la Institución Fernán González*, Año 59, n. 194, p. 73-83. RUIZ T. (1985), “Burgos and the council of 1080”, en REILLY B. F. (ed.), *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, New York, pp. 121-130. REGLERO DE LA FUENTE C. M. (2007), “La primera reforma cluniacense de Sahagún, el concilio de Burgos y la crisis de 1080: revisión cronológica y desarrollo”, en FERNÁNDEZ CATÓN J. M^a. (ed.), *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, León, 2007, pp. 689-732.

²⁷ MARTÍNEZ DÍEZ G. (2009), pp. 105-106.

²⁸ DÍAZ Y DÍAZ M. (1991), *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, pp. 155-157. El texto está reproducido en el Apéndice 1 de este trabajo.

entredicho a cualquiera que presumiera de perturbar, condenar, o modificar de algún modo la liturgia hispana? (...) ²⁹

Por su parte, en los territorios de Aragón y Navarra, la aceptación de la unidad litúrgica se produjo tempranamente en el año 1067 en San Salvador de Leire y en el 1071 en San Juan de la Peña³⁰. El verdadero punto de inflexión en el reino de Alfonso VI se produjo el 19 de marzo del año 1074, cuando Gregorio VII, mediante misiva, planteó al monarca y a su homólogo aragonés la necesidad de implantar en sus territorios el oficio romano³¹. Con estos antecedentes se llegó al concilio de Burgos de 1080 en el que el rito romano fue asumido oficialmente para el reino castellanoleonés, con la consiguiente supresión de la liturgia hispánica. Si bien parece que la política del papa había conseguido sus objetivos unificadores, y a la larga así será, existieron importantes desacuerdos y enfrentamientos por parte del clero hispano ante la supresión de unos usos culturales centenarios. Dejando de lado el hipotético viaje romano de los obispos Munio, Fortún y Jimeno, ¿qué sabemos de la resistencia al cambio de rito?

Quizá la noticia más llamativa en lo referido a las resistencias al cambio ritual se encuentre en la Crónica Najerense, donde se narra un juicio por ordalía entre dos campeones, cada uno en defensa de uno de los ritos:

(...) En la era 1115, el Domingo de Ramos [9 de abril de 1077], en Burgos lucharon dos caballeros, uno del rey Alfonso en defensa de la ley de Roma y el otro castellano, Lope Martínez de Matanza, en defensa de la ley de Toledo; y fue vencido el caballero del rey. Además, mientras ellos estaban aún luchando, se encendió un gran fuego en medio de la plaza y se echaron en él los dos misales, el uno que contenía el oficio romano y el otro que contenía el oficio toledano, con esta condición: que se implantara el oficio del misal que saliera indemne del fuego. Pero como quiera que el toledano dio un gran salto fuera del fuego, al punto el rey, airado, lo

²⁹ CARL C. (2008), “Munio, obispo de Calahorra, 1066 a 1080, ¿Defensor del rito mozárabe?: una revisión de las pruebas documentales”, *Hispania Sacra*, LX, 122, pp. 685-701, para la nota p. 695.

³⁰ UBIETO ARTETA A. (1948), “La introducción del rito romano en Aragón y Navarra”, *Hispania Sacra*, 1, pp. 299-324. DESWARTE T. (2011), “Liturgie et théologie en Navarre: la romanisation du Liber Ordinum de 1052”, en HEUCLIN J. (ed.), *Parole et Lumière autour de l'an Mil*, Villeneuve d'Ascq, pp. 261-270. En los condados catalanes, por su relación con el imperio carolingio, la liturgia galicana coincidente con la romana fue ya aceptada en el siglo IX. SARDÀ Ll. (1967), “La introducció de la litúrgia romana a Catalunya” en VV.AA, *II Congrès Litúrgic de Montserrat*, Montserrat, vol. 3, pp. 9-19.

³¹ MANSILLA REOYO D. (1955), *La Documentación pontificia hasta Inocencio III: (965-1216)*, Roma, doc. 8, pp 15-16. Véase también SOTO RÁBANOS J. M. (1991), “Introducción del rito romano en los reinos de España. Argumentos del papa Gregorio VII”, *Studi Gregoriani*, XIV (*La riforma gregoriana e l'Europa*), Roma, pp. 161-174.

devolvió al fuego de una patada diciendo: «A la voluntad de los reyes se doblan los cuernos de las leyes». (...)

Crónica Najerense, Libro III (48-49)³²

Muy posiblemente la Najerense recoja una tradición literaturizada e hiperbólica de unos hechos reales acaecidos en el entorno de 1080 pero³³, sea como fuere, la noticia traduce un contexto de confrontación y conflicto fruto de la supresión del rito hispano, e incluso es posible que la pervivencia de este tipo de relatos venga a dar fe de la resistencia a la nueva liturgia por parte de determinados sectores “populares”, frente al alto clero reformista³⁴.

De entre los religiosos que se posicionan a favor de la liturgia hispana, no obstante también encontramos a representantes de alto nivel en el estamento eclesiástico hispano, como es el caso del cluniacense Roberto, abad de Sahagún, quien defendió la liturgia autóctona ante el propio Alfonso VI, *quizás convencido de las injustas acusaciones de herejía vertidas contra la liturgia toledana, quizás para ganarse el apoyo del clero indígena*³⁵. Posiblemente esta actitud contraria a las pretensiones papales llevó a Gregorio VII a exigir su cese acusado de simonía³⁶. Las actitudes rebeldes posteriores al concilio de Burgos no son fáciles de determinar ya que nuestro conocimiento actual sobre la opinión de los obispos participantes en el concilio es deficitario. De todos modos, parece que algunos de los presentes se mostraron reticentes al cambio, como es el caso del obispo Pedro de Braga o de Pedro Núñez, obispo de Astorga, que se sumarían a los ámbitos riojanos —especialmente el monasterio de San Millán de la Cogolla— como adalides del inconformismo post 1080³⁷. El triunfo de la reforma se producirá tras el espaldarazo que Burgos supuso para las prerrogativas gregorianas, pero las resistencias existieron, y como bien recuerda C. de Ayala, *los obispos no constituyen un frente común e indiferenciado respecto a la innovadora*

³² ESTÉVEZ SOLA J. (2003), *Crónica Najerense*, Madrid, p. 180.

³³ REILLY B. F. (1989), pp. 122, nota 33.

³⁴ AYALA MARTÍNEZ C. de (2008), *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid, p. 314.

³⁵ MARTÍNEZ DÍEZ G. (2009), p. 121. PÉREZ GIL J., SÁNCHEZ BADIOLA J. J. (2002), *Monarquía y Monacato en la Edad Media Peninsular: Alfonso VI y Sahagún*, León, p. 106.

³⁶ REILLY B. F. (1989), p. 129. MANSILLA REYO D. (1955), doc. 19, pp. 32-33. DAVID P. (1947), *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle*, Lisboa-París, pp. 407-430.

³⁷ En opinión de B. F. Reilly, Portugal y la Rioja fueron las regiones más refractarias al cambio. REILLY B. F. (1989), p. 122.

*problemática planteada en el concilio de Burgos. Se aprecian sensibilidades distintas y, por consiguiente, ritmos de aceptación diversos en lo que al rito romano se refiere*³⁸.

Frente a este discurso historiográfico de contrarios, entre partidarios y detractores de una y otra liturgia, T. Deswarte propone una interesante posición intermedia en torno al concepto de “paz litúrgica”:

(...) Después de la abrogación del rito peninsular, la paz litúrgica que prevalece es una paz romana. Pero Pascual II reconoce la validez del rito antiguo, como implícitamente el concilio de Letrán IV, mientras que los mozárabes siguen orando con su liturgia en Toledo. Además, aunque algunos franceses desvalorizan la liturgia peninsular –por ejemplo en la *Historia Compostellana*–, se impone durante el siglo XII una imagen buena de los mozárabes y del rito antiguo –descrito en la *Crónica de Nájera* y el *De rebus* como un rito querido de Dios– (...) ³⁹

Una vez expuestas las líneas fundamentales del cambio litúrgico, y antes de finalizar este recorrido general para adentrarnos en las casuísticas del territorio gallego, quisiéramos destacar otro hecho fundamental para la vida política del siglo XI como es la recuperación de Toledo del 1085⁴⁰, cinco años después del concilio burgalés. La dimensión política y cultural de esta victoria militar vino a reforzar un ideal neogotizante que ya había vivido un momento clave cuando en 1063 las reliquias de san Isidoro fueron trasladadas de Sevilla a León. Esta neovisigotización es un elemento importante a destacar dentro de la vida de la Península Ibérica de la Plena Edad Media, donde la reforma se impone pero con unas particularidades que vienen determinadas por la idea de una monarquía pretendidamente heredera del reino visigodo, y *menos respetuosa con la jurisdicción romana de lo que el papa hubiera deseado*⁴¹.

³⁸ AYALA MARTÍNEZ C. de (2008), p. 322.

³⁹ DESWARTE T. (2010), “¿Rito hispano o rito romano? Guerra y paz litúrgicas en España (siglos VI-XIII)”, en SABATÉ Fl. (ed.), *Idees de Pau a l'Edat Mitjana*, Lleida, pp. 123-136, para la nota p. 135. El autor recoge la opinión contraria de A. Isla, quien defiende que tras el cambio de rito la reputación de la liturgia hispana es negativa. ISLA FREZ A. (2006), p. 16.

⁴⁰ MIRANDA CALVO J. (1976), “La conquista de Toledo por Alfonso VI”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 7, pp. 101-151. GRANDA GALLEGO C. (1985), “La conquista de Toledo (1085). La idea imperial”, *Historia 16*, nº 108, 1985, pp. 62-66.

⁴¹ AYALA MARTÍNEZ C. de (2008), p. 323.

2.2 LOS CONCILIOS COMPOSTELANOS, LA RESTITUCIÓN DE LA SEDE BRAGA Y EL TRASLADO DE IRÍA A COMPOSTELA

Ocho años después de la reunión burgalesa y tres de la reconquista de Toledo, se convocó un concilio en Husillos (1088) cuyas repercusiones para la vida gallega fueron importantes, ya que en él se tomó la decisión de destituir al obispo iriense-compostelano Diego Peláez. Los motivos que llevaron a este funesto final al prelado no están del todo claros y, en opinión de J. M. Andrade, la destitución se produjo en un contexto en el que:

(...) Santiago no aspiraba, en este momento, a la promoción arzobispal ni a la consideración de metropolitana, ni tenía pasados derechos que defender, como sí sucedía, por ejemplo con Braga o Lugo. Sin embargo, con la restauración toledana, Santiago y Peláez así pudo haberlo percibido, veía truncada la posición que había ido consolidando a lo largo de los siglos X y XI y que, en años anteriores, había culminado con el proyecto, iniciado a la par con el rey, de erigir un nuevo y magnífico templo que reflejara su grandeza y trascendencia. (...) ⁴²

Esta fuerte actividad conciliar del siglo XI hispano había tenido también una de sus etapas en Galicia, en el concilio (quizá dos) convocado por el prelado compostelano Cresconio, presumiblemente en el año 1063 ⁴³. El concilio (o concilios) compostelano vino a trasladar los dictámenes reguladores de Coanza a la vida religiosa del clero galaico que, en cualquier caso, no se “reformó” de manera definitiva hasta la labor restauradora de Diego Gelmírez ⁴⁴, quien, *según la parte de la Historia Compostellana*

⁴² ANDRADE CERNADAS J. M. (2014), “El episcopado iriense del primer Diego: contexto, fuentes y perfil biográfico”, en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp. 11-30, para la nota p. 29. El autor realiza un repaso por los diversos motivos que la historiografía ha señalado como causas para la caída en desgracia de Peláez (defensa del rito hispano, fidelidad al depuesto rey García, participación de la revuelta de los Ovéquiz) para concluir que no es posible sentenciar cuál fue el motivo. Señala que no parece probable que Peláez fuese un defensor del rito hispano, pero tampoco un gregoriano convencido.

⁴³ MARTÍNEZ DíEZ G. (1964), “El concilio compostelano del reinado de Fernando I”, *AEM*, I, pp. 121-138. LÓPEZ FERREIRO A. (1898), *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 2, pp. 228-234. La convocatoria de dos concilios en Compostela en lugar de uno, durante el reinado de Fernando I, es defendida por ISLA FREZ A. (2006), pp. 117-120. DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), “La diócesis de Iria-Compostela hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo, Madrid*, pp. 9-40, para la nota pp. 30-39. LÓPEZ ALSINA F. (1988), *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, pp. 170-174 y tabla de concordancias en pp. 314-336, esta última obra ha sido reeditada en el año 2013.

⁴⁴ Las exigencias romanas sobre la sede de Santiago obligaron a los diferentes prelados a implementar medidas que contentasen a Roma. En este sentido se redactó el *Chronicon Iriense*, obra de un anónimo canónigo compostelano.

*escrita hacia 1124 por Giraldo, Gelmírez introdujo las costumbres de las iglesias de Francia en la catedral compostelana*⁴⁵.

A pesar del claro inconveniente que supuso el enfrentamiento entre el obispo y el rey emanado de Husillos⁴⁶, las pretensiones políticas de la sede de Compostela siguieron su marcha y en el año 1095 el obispo Dalmacio consiguió del papa Urbano II el traslado de la sede desde Iria a Compostela. Como señaló F. López Alsina, *el tránsito de Iria a Compostela en 1095 debe estudiarse como un episodio más en el largo proceso de configuración del mapa de sedes episcopales y provincias eclesiásticas de la iglesia hispánica, que se iniciara en el último tercio del siglo XI*⁴⁷. Este proceso configurador del territorio episcopal tuvo un hito previo que, junto a los hechos de 1085 en Toledo y 1095 en Compostela, condicionó decisivamente la vida política y religiosa de las últimas tres décadas del siglo XI: en el año 1071 se tomó la importante decisión de restituir la diócesis de Braga, sede que modificaría por segunda vez el tablero de poderes cuando Giraldo de Moissac (1097/1099-1108) se convierte en el primer arzobispo de Braga en 1099-1100, ganando así la batalla a Compostela, que no recibirá la dignidad arzobispal hasta el año 1120, en tiempos ya de Diego Gelmírez⁴⁸. La competencia entre estas dos sedes fue uno de los grandes motores de la conflictividad política del noroeste peninsular en el tránsito de los siglos XI a XII, disputas que llevaron, en palabras de L. C. Amaral, *a busca por parte da grande diocese galega de*

⁴⁵ LÓPEZ ALSINA F. (2013a), “Diego Gelmírez, las raíces del Liber Sancti Iacobi y el Códice Calixtino”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez, Santiago de Compostela*, pp. 301-386, para la nota p. 327. Sobre las relaciones de Diego Gelmírez con Francia véase RUCQUOI A. (2011), “Diego Gelmírez: Un archevêque de Compostelle “pro-français”?”, *Ad Limina*, vol. 2, nº 2, pp. 157-176. Sobre la exponencial importancia de Francia en la política papal del siglo XI, K. Herbers considera que *los conflictos en Roma proporcionaron un papel creciente a Francia; quisiera recordar los viajes de Urbano II, Calixto II, Gelasio II e Inocencio II, además de la elección de Calixto y, finalmente, las obediencias de Inocencio II. En parte la frase ubi papa ibi Roma ya empezó a desarrollarse así (y con cierta realidad «avant la lettre»)*. HERBERS K. (2013), “El papado en tiempos de Gelmírez. Constancia y variación” en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez, Santiago de Compostela*, pp. 75-92, para la nota p. 92.

⁴⁶ Un capítulo conflictivo en la silla de Iria-Compostela se produjo también en 1049 cuando el papa León IX censuraba al prelado Cresconio por utilizar el título de obispo apostólico. LÓPEZ ALSINA F. (2013a), p. 304.

⁴⁷ LÓPEZ ALSINA F. (1999), “Urbano II y el traslado de la sede de episcopal de Iria a Compostela”, LÓPEZ ALSINA F. (coord.), *El Papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI: el traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, pp. 107-128, para la nota p. 108.

⁴⁸ Sobre el perfil biográfico del personaje véase MURGUÍA M. (1898), *D. Diego Gelmírez*, A Coruña. FLETCHER R. A. (1980), *Saint Jame's Catapult: The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford. BIGGS G. (1983), *Diego Gelmírez*, Vigo. FLETCHER R. A. (1992), *A Vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo. LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (2013), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela. PORTELA SILVA E. (2016), *El báculo y la ballesta. Diego Gelmírez (c. 1065-1140)*, Santiago de Compostela.

*um estatuto de excepção no seio da Igreja hispânica, levava-a a esforçar-se por retardar o processo de restauração de Braga, a procurar restabelecer em seu benefício a antiga metrópole da Galécia*⁴⁹.

Además de la inaugurar la conflictividad con Compostela, la restauración de la sede de Braga tuvo también consecuencias directas para otras diócesis gallegas como Lugo o Mondoñedo ya que, tras la desaparición del obispado bracarense en el siglo IX, las dignidades de Braga y Dumio (ubicada en el espacio diocesano de Braga⁵⁰) habían pasado a formar parte de la diócesis lucense y mindoniense respectivamente. En el caso de Mondoñedo, la memoria de la diócesis portuguesa parece que estuvo muy presente entre los siglos IX y XI, como parece indicar el hecho de que sus obispos emplearan indistintamente los títulos de dumiese y mindoniense⁵¹. A buen seguro que después de la restauración de 1071, la posición de ambas diócesis gallegas quedó, inevitablemente, debilitada ante la nueva situación del mapa eclesiástico. Una cuarta diócesis que, tras Compostela, Lugo y Mondoñedo, pudo verse amenazada por la restauración diocesana de Braga fue la de Tui, sufragánea suya desde la época visigoda hasta el traslado, y cuya localización geográfica entre Braga y Compostela la colocaba en el medio de un conflicto de futuribles metrópolis⁵².

⁴⁹ AMARAL L. C. (2013), “As sedes de Braga e Compostela e a restauração da metrópole galaica”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 17-44, para la nota p. 38. En este contexto de rivalidades es en el que se encuadra el robo de las reliquias por parte de Diego Gelmírez, conocido como *Pío Latrocinio*. Sobre la restauración de la sede de Braga véanse también: DAVID P. (1947), pp. 120-184. COSTA A. J. da (1997-2000), *O Bispo D. Pedro e a organização da Arquidiocese de Braga*, Braga. AMARAL L. C. (2007), *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (século IX-1137)*, Tesis doctoral inédita, Universidade do Porto. En Braga se produce además una particular versión del rito romano, aun con importantes reminiscencias hispanas, denominado rito bracarense, que viene a complicar más si cabe el panorama litúrgico del noroeste. ROCHA P. R. (1980), *L'Office divin au Moyen Age dans l'Eglise de Braga: originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*, París.

⁵⁰ En ocasiones el obispo de Braga era también el de Dumio y en otras las sedes eran ocupadas por titulares diferentes. LÓPEZ ALSINA F. (2003), “Las relaciones de Braga, Oviedo y Santiago en el marco de las reformas eclesiásticas de los siglos IX-XII”, en VALLE PÉREZ J. C. (coord.), *III Memorial Filgueira Valverde: Santiago e a Peregrinação*, Pontevedra, pp. 45-64, para la nota p. 57.

⁵¹ En opinión de M. C. Díaz, el uso del término dumiese en el siglo XI quizá pueda marcar *de forma específica ciertas inclinaciones o preferencias monásticas en la espiritualidad del obispo correspondiente*. DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), “La Diócesis de Mondoñedo hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, pp. 211-222., para la nota p. 220.

⁵² Una comparativa de la provincia eclesiástica de Galicia en las épocas sueva, visigoda y durante la restauración véase MANSILLA REOYO D. (1994), *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*, tomo II, Roma, p. 59. En este sentido parece significativo que los obispos Gonzalo de Mondoñedo y Auderico de Tui, junto a Pedro de Ourense, acudiesen a la consagración de la catedral de Braga el 28 de agosto de 1089. LÓPEZ ALSINA F. (2013a), p. 312.

En conclusión, tras este sucinto repaso podemos constatar como el traslado de Iria a Compostela y la restauración de la diócesis de Braga dibujan un nuevo mapa episcopal que afectó y modificó las estructuras eclesiásticas previas –entre las que se encuentran las diócesis de Mondoñedo y Tui– que podemos entender como una impronta de los aires de reforma que se extendían por los reinos hispanos desde Coanza. Las huellas reformistas en la geografía gallega se materializaron, especialmente, en esta profunda reorganización diocesana y en la necesidad de modificar paulatinamente los usos del clero, a lo largo de una serie de disposiciones emanadas entre los concilios compostelanos y la prelación de Gelmírez, durante la cual juró a Roma *fidelidad absoluta, por tanto, y auxilium y consilium, a cambio de la protección pontificia*⁵³. El giro absolutamente romano de Diego Gelmírez también debe entenderse en el contexto de la pugna que tenía su sede con Braga desde la restauración de esta última, ya que, como señala F. López:

(...) Era preciso que el papado aceptase la transferencia de la sede y reconociese la presencia sepulcral del Apóstol en Compostela. Si Roma aceptaba la nueva realidad, la sede podría alegar que, a diferencia de Santa Eulalia de Iria, Compostela nunca había estado sujeta a la metrópoli bracarense (...) ⁵⁴

Entre los “gigantes” bracarense y compostelano se encuentran las diócesis tudense y mindoniense que tenían sus sedes en las iglesias objeto de estudio a finales del siglo XI, momento en el cual acontecieron estos importantes cambios⁵⁵. A continuación, y antes de proceder al análisis netamente histórico-artístico, conviene detenerse brevemente en la historia diocesana de ambas sedes, en aras de una mayor comprensión de las profundas modificaciones que sufrieron en el tránsito de los siglos XI al XII.

⁵³ PORTELA SILVA E. (2016), p. 46. Las relaciones entre el papado y la Iglesia compostelana postgelmiriana han sido estudiadas por SÁNCHEZ SÁNCHEZ X. (2012), *La iglesia de Santiago y el pontificado en la Edad Media (1140-1417)*, Santiago de Compostela.

⁵⁴ LÓPEZ ALSINA F. (2013a), p. 314. Recordemos que el posicionamiento “romano” de Braga se había visto debilitado tras la decisión de su obispo Pedro de apoyar al antipapa Clemente III (1080-1084) a favor de sus pretensiones metropolitanas. AMARAL L. C. (2007), p. 217, nota 7 y pp. 304-307. Los conflictos “gregorianos” de la sede no terminan con el obispo Pedro y, en 1118, el arzobispo bracarense Mauricio Burdino es proclamado antipapa con el nombre de Gregorio VIII. DAVID P. (1947), pp. 441-501.

⁵⁵ A buen seguro la diócesis de Lugo jugó un papel crucial en este contexto en su calidad de depositaria de la dignidad bracarense del mismo modo que Mondoñedo de la dumiense. Sin embargo, la ausencia de vestigios materiales del periodo a estudiar no permite establecer análisis artísticos en paralelo a Rebordáns y Mondoñedo. Igualmente, en estos posicionamientos de poder hubo de ocupar un lugar fundamental la diócesis ovetense, especialmente en sus relaciones con la frontera Mondoñedo.

2.3 LAS DIÓCESIS DE MONDOÑEDO Y TUI

La diócesis de Mondoñedo nació⁵⁶, presumiblemente, como continuadora de la de Dumio en tiempos del monarca asturiano Alfonso III, aunque quizá tenga un precedente en la controvertida diócesis de Britonia mencionada en el *Parrochiale Suevum* o *Divisio Theodemiri*, documento que muestra el panorama diocesano del siglo VI⁵⁷. La sede disfrutó de un momento de bonanza en el siglo X durante el gobierno del célebre san Rosendo de Celanova. La profunda vinculación de este personaje con el mundo monástico y la naturaleza originaria de la diócesis de Dumio, donde los obispos también eran abades, ha llevado a distintos historiadores a preguntarse si este carácter doble pudo haber pervivido tras el traslado a Mondoñedo. En opinión de C. Baliñas *non conservamos nin testemuños documentais nin arqueolóxicos o suficientemente fiables como para afirmalo con rotundidade*⁵⁸.

A pesar de esta falta de evidencias, el propio autor señala un par de indicios que plantean ciertas dudas sobre un funcionamiento diocesano a la vez que monástico para la sede gallega. La primera de ellas surge ante la lectura de un documento del 23 de diciembre del año 927 en el que san Rosendo se refiere a sí mismo como *Sancti Martini Dumiensis monasterio episcopus*⁵⁹. A pesar de lo clarividente del título empleado, el problema radica en que desconocemos si Rosendo se está refiriendo a un supuesto

⁵⁶ Sobre la historia diocesana de Mondoñedo durante la Edad Media véase MAYÁN FERNÁNDEZ F. (1994), *Historia de Mondoñedo: desde sus orígenes hasta 1833, en que dejó de ser capital de provincia*, Lugo. DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), pp. 211-222. ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), “La sede de Mondoñedo en los siglos XII-XV”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, pp. 223-254. GONZÁLEZ PAZ C. A. (2015), *O bispado de Mondoñedo na Idade Media: territorio, comunidade e poder*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela.

⁵⁷ La diócesis de Britonia era un obispado del siglo VI en la costa lucense cuyo obispo tenía jurisdicción personal sobre una comunidad de bretones. Para un estado de la cuestión véase YOUNG S. (2004), *Britonia: caminos nuevos*, Noia. Sobre el *Parrochiale Suevum* véase DÍAZ MARTÍNEZ P. C. (1998), “El Parrochiale Suevum: organización eclesiástica, poder político y poblamiento en la Gallaecia Tardoantigua”, en ALVAR J., *Antigüedad: religiones y sociedades (Homenaje a José M^a Blázquez)*, vol VI, pp. 35-47. LÓPEZ ALSINA F. (2013b), “El Parrochiale Suevum y su presencia en las cartas pontificias del siglo XII”, en HERBERS K., LÓPEZ ALSINA F., ENGEL F., *Das begrentze Papsttum: Spielräume päpstlichen Handelns, Legaten, delegierte Richter, Grenzen*, Berlín, pp. 105-131. En palabras de este último autor, *el documento en que se plasmó el reparto de las parrochiae del reino suevo sobrevivió hasta el siglo XI y cobró actualidad en la segunda mitad del siglo en el contexto de la empresa de restauración de las sedes episcopales de Tui, Ourense y Braga y la asignación de sus respectivos espacios diocesanos*. LÓPEZ ALSINA F. (2013b), p. 108.

⁵⁸ BALIÑAS PÉREZ C., GONZÁLEZ PAZ C. A. (2007), “De Mailloc a San Rosendo: as orixes da sé mindoniense” en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, pp. 30-51, para la nota p. 48.

⁵⁹ ANDRADE CERNADAS J. M. (1995), *O Tombo de Celanova*, Santiago de Compostela, doc. 179, p. 247.

monasterio de San Martiño de Mondoñedo o bien al de San Martiño de Dumio, este último aún mencionado en la documentación de la época⁶⁰. Posteriormente, en el testamento de Urraca Vermúdez (otorgado en una fecha indeterminada entre 1117 y 1129) se menciona a *illo abbate domno Petro Sancto Martino de Mindonieto*⁶¹. En este caso, el conflicto se encuentra en que el documento se corresponde con una fecha en la que, como veremos, la antigua sede diocesana de había ya convertido en un monasterio agustino y, posiblemente, la noticia se refiera ya a esta comunidad. Por lo tanto, la interpretación de estos documentos no permite aseverar que la sede episcopal de Mondoñedo funcionase también como un monasterio; pero estas informaciones, sumadas a la naturaleza de la tradición dumiense, mantienen la duda abierta⁶².

Llegados al siglo XI el obispo Suario II participó en los concilios compostelanos e, hipotéticamente, sus aires reformadores le llevaron a querer introducir la regla benedictina en el monasterio de Lourenzá, lo que le supuso enfrentamientos con la comunidad hasta el punto de obligar a la intervención regia⁶³. Desde el año 1077 ocupó la sede el obispo Gonzalo⁶⁴, figura fundamental a pesar de las dificultades para perfilar su periplo vital, ya que, presumiblemente, bajo su gobierno se elevó la fábrica románica de San Martiño.

Según H. Flórez, siguiendo a Sandoval, Gonzalo había sido abad de Sahagún en el año 1063, desde donde ascendió a la silla episcopal de Mondoñedo. El mismo autor, recogiendo de nuevo informaciones de Sandoval, ya se hace eco de las dudas sobre quién fue el monarca que lo propuso para obispo y en primer lugar menciona que *en un libro antiguo refiere haberle hecho Obispo el Rey D. Fernando*, para posteriormente citar *otro libro (también antiguo) que atribuye la elección al Rey D. Alfonso Sexto*⁶⁵. El hecho de que la primera vez que encontramos al prelado confirmando un documento sea

⁶⁰ BALIÑAS PÉREZ C., GONZÁLEZ PAZ C. A. (2007), p. 51, nota 71.

⁶¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ A., REY CAÍÑA J. A. (1992), “Tumbo de Lorenzana”, *Estudios Mindonienses*, nº 8, pp. 11-324, para la nota pp. 100-101.

⁶² Un carácter similar tenía también la diócesis de Britonia. DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), p. 216.

⁶³ DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), p. 220.

⁶⁴ Tradicionalmente se ha venido confundiendo a este personaje con san Gonzalo, figura de una gran devoción local a la que se le atribuye la victoria sobre una armada normanda. MAYÁN FERNÁNDEZ F. (1955), *Gonzalo, el obispo santo*, Mondoñedo. CAL PARDO E. (2003a), *Episcopologio mindoniense*, Santiago de Compostela, pp. 73-77. CAL PARDO E. (2003b), “San Gonzalo, el obispo santo”, en PÉREZ LÓPEZ S. L. (coord.), *Testigos de la Fe en la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, Mondoñedo-Ferrol, pp. 61-74. El cuerpo santo era venerado en un sepulcro en la misma iglesia de San Martiño de Mondoñedo en Foz.

⁶⁵ FLÓREZ H. (1764), *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XVIII, De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluídas en la actual de Mondoñedo*, Madrid, p. 118.

en la donación que la infanta Urraca, hermana de Alfonso VI, realiza a la catedral de Tui el 13 de junio de 1071⁶⁶, lleva ya a H. Flórez a decantarse por esta opción. Sobre la posibilidad de que el prelado fuese nombrado por el rey García II de Galicia, E. Portela considera, de manera general, que dicho monarca pudo tener una mayor relevancia en el nombramiento de obispos de la que la historiografía le ha venido concediendo⁶⁷. Sobre la duración de su mandato, desde H. Flórez se ha considerado que el gobierno de Gonzalo había finalizado en 1112 –momento, como veremos, en el que se traslada la sede–; pero actualmente se defiende un final para su prelación ya en 1108, año en el que se documenta al obispo Pedro⁶⁸. Finalmente, sobre su linaje, cierto sector de la historiografía ha considerado a Gonzalo hijo de Froila Bermúdez y, por lo tanto, hermano de Pedro Froilaz, una de las figuras de mayor entidad del periodo quien fue proclamado conde de Galicia en 1107⁶⁹, tras la muerte de Raimundo de Borgoña. Una de sus labores más importantes al frente de la sede sería la construcción de una nueva iglesia catedral en cuya fábrica, como veremos, quedó galvanizada su memoria a través de una inscripción. Posiblemente las obras recibieron un importante impulso por medio de la donación realizada por Raimundo de Borgoña en 1096, que en cualquier caso, demuestra un interés del conde de Galicia hacia la sede.

En su acción de gobierno, además de la mencionada elevación de gran parte de la iglesia románica, cabe destacar otros dos aspectos: su participación en algunos de los grandes concilios de la época, como Husillos y Burgos, y sus disputas con las sedes de Braga –al no prestar obediencia al arzobispo Giraldo– y de Compostela –por las posesiones de Besoucos, Trasancos y Seais–, obligando a intervenir al papado en ambos casos y, también, con el monasterio de Lourenzá, del que se apoderó los bienes de Ermesenda Núñez⁷⁰.

Como hemos visto, a Gonzalo le sucedió el obispo Pedro, con un breve pontificado entre 1108 y 1112, año en el que ocupa la cátedra Munio Alfonso. El obispo

⁶⁶ GARCÍA ÁLVAREZ M. R. (1962), “El diploma de restauración de la sede de Tuy por la infanta Urraca”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 17, pp. 274-292.

⁶⁷ PORTELA SILVA E. (2001), p. 82.

⁶⁸ FLETCHER R. A. (1973), “Obispos olvidados del siglo XII, de las diócesis de Mondoñedo y Lugo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXVII, 86, pp. 318-325.

⁶⁹ BIGGS G. (1983), p. 58 y 63. No existe acuerdo sobre este asunto y A. Fletcher lo considera un obispo renovador nombrado por Alfonso VI sin vinculación con la aristocracia gallega. FLETCHER R. A. (1992), 61-63.

⁷⁰ FLÓREZ H. (1764), pp. 120-123.

Munio es una figura del círculo de confianza de Gelmírez⁷¹, y podríamos considerarlo un religioso reformista a la luz de las palabras que le dedica H. Flórez:

(...) muy querido del primer Arzobispo D. Diego Gelmirez, que le crió, y se valió de él para los graves negocios de su Iglesia ante el Papa Pasqual II, para cuyo fin le dirigió algunas veces á Roma, por la mucha satisfacion que de él tenía (...)⁷²

Su elección parece responder a una estrategia de Diego Gelmírez para disponer a religiosos de su círculo en diversos puestos de poder, y establecer así una red proclive de nuevo a los intereses compostelanos frente a los bracarenses:

(...) La red se ampliaba también cada vez que un canónigo de Santiago era elegido obispo, como ocurrió en 1112 con Hugo, electo de Oporto, y con Munio, electo de Mondoñedo. En 1113, tres de los cuatro obispos gallegos sufragáneos de Braga —los de Tui, Ourense y Mondoñedo— eran canónigos de Santiago, además de dos de los tres obispos de Portugal: el arzobispo Mauricio de Braga y el obispo Hugo de Oporto. El rango y la influencia que Gelmírez no alcanzaba de Pascual II, lo preparaba el obispo compostelano por esta vía. (...)⁷³

El aspecto más destacado de sus años como obispo en Mondoñedo fue el traslado de la sede desde su ubicación en San Martiño de Mondoñedo en Foz hasta Vallibria, en el Valle del Brea. La decisión sería tomada en un momento indeterminado entre 1112 y 1117, seguramente tras el concilio de Palencia de 1113, y la noticia nos ha llegado a partir de una carta de la reina Urraca, expedida el 1 de marzo de 1117, en la que se hace mención al traslado con la autorización expresa del Papa y del arzobispo Bernardo de Toledo⁷⁴.

En opinión de H. Flórez la iniciativa del traslado correspondió a la propia reina Urraca⁷⁵, pero J. M. Andrade plantea la posibilidad de que el obispo Munio Alfonso pudiese haber tenido también un papel activo. Las razones que se esgrimieron para la

⁷¹ Munio Alfonso es una de las figuras fundamentales del primer tercio del siglo XII gallego. Él fue uno de los redactores de la *Historia Compostellana*, tesorero de la catedral compostelana y fundador de Santa María de Sar, también en Santiago de Compostela.

⁷² FLÓREZ H. (1764), p. 124.

⁷³ LÓPEZ ALSINA F. (2013a), p. 347.

⁷⁴ RUIZ ALBI I. (2003), *La reina doña Urraca (1109-1126). Cancillería y colección diplomática*, León, pp. 488-489.

⁷⁵ FLÓREZ H. (1764), p. 54.

traslación se recogen en una carta papal⁷⁶, en la que se explica el cambio por razones defensivas, fundamentalmente por la proximidad de la costa y la escasa posibilidad de defensa frente a los ataques por mar⁷⁷. En cualquiera de los casos, esta decisión supuso el final de la iglesia de San Martiño como sede catedralicia y la consolidación de una nueva geografía episcopal⁷⁸, quizá entendible nuevamente en el contexto amplio de reformas y traslados que venimos enumerando⁷⁹. Una vez consumado el cambio de sede, en la primitiva catedral de San Martiño de Mondoñedo se instaló una comunidad de canónigos regulares de San Agustín a mediados del siglo XII, durante el gobierno del obispo Pedro (1155-1156), según consta en una bula papal de Adriano IV⁸⁰.

Un traslado de similares características y en una cronología similar se produjo, como veremos, también en la diócesis de Tui. La primera noticia que tenemos sobre esta entidad diocesana se encuentra en el ya mencionado *Parrochiale Suevum*, siendo por lo tanto un obispado de mayor antigüedad que el mindoniense (siempre dejando a un lado la problemática Britonia), y con una estructura territorial compleja con *once ecclesiae e seis pagi, o que converge a esta sé na máis desenvolvida das galegas, (...) que non tería sufrido grandes alteracións no século XI*⁸¹. Las siguientes noticias a reseñar en la historia de Tui se producen en 1024, año en el que la diócesis tudense fue agregada a la de Santiago de Compostela, presumiblemente tras los desastres causados por los ataques normandos de inicios del siglo⁸². La sede fue restablecida en 1067/1068 con Jorge como

⁷⁶ CAL PARDO E. (2003a), p. 501.

⁷⁷ ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), p. 224.

⁷⁸ Los motivos del traslado no son claros. La travesía realizada por esta diócesis tiene un último capítulo en el breve éxodo desde Villamayor (actual Mondoñedo) a la villa costera de Ribadeo, acaecido entre 1182 y 1224, año en el que volvería a instalarse definitivamente en la localidad de Mondoñedo. ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), p. 223-226.

⁷⁹ ¿Puede ser quizá significativa en este sentido la invocación inicial a la autoridad del papado y de su legado, el arzobispo de Toledo?

⁸⁰ ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), p. 250. La bula se transcribe en CAL PARDO E. (1999), *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo. Transcripción íntegra dos documentos*, Mondoñedo, pp. 445.

⁸¹ BERMÚDEZ BELOSO M. (2017), p. 506, sobre la definición de los *pagi* véase nota 884. Esta distribución solo es compartido por las diócesis de Braga y Porto, semejanza que llevó a P. David a plantear la hipótesis de que las tres formaran el territorio de la metropolitana de Braga, DAVID P. (1947), p. 80-81. Sobre la reforma del espacio eclesiástico en el contexto gregoriano véase también LÓPEZ ALSINA F. (2006a), “La reforma eclesiástica: la generalización de un modelo parroquial renovado”, en VV.AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 421-450.

⁸² LÓPEZ ALSINA F. (2006b), “La cristalización del espacio de Tui como espacio de poder entre 1095 y 1157”, en CENDÓN FERNÁNDEZ M., GONZÁLEZ SOUTELO S. (eds.), *Tui, presente, pasado y futuro I Coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra, pp. 57-96, para la nota pp. 58-62. Además, sobre la diócesis de Tui véase DÍAZ Y DÍAZ M. C., VILARIÑO PINTOS D. (2002), “La diócesis de Tui hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (coord.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, pp. 537-549. GARCÍA ORO J. (2002), “La diócesis de Tuy en la Baja Edad Media (1070-1500). La frontera y la

primer obispo, siendo García rey de Galicia y Cresconio obispo de Compostela⁸³. El prelado ocupó el cargo hasta el año 1072, posible año de su muerte, *aunque no hay que descartar que lo haya depuesto Alfonso VI, cuando se convierte en rey único*⁸⁴.

Desde el punto de vista histórico-artístico, la restitución de la sede tudense no conllevó inicialmente la elevación de una nueva catedral, sino que se empleó la iglesia monástica de San Bartolomé, en el arrabal de Rebordáns, como sede provisional hasta que se iniciase una nueva obra que renovase la destruida en el ataque normando, y que finalmente se llevó a cabo en los años 30-40 del siglo XII⁸⁵. No se ha conservado el diploma de restablecimiento pero dos documentos nos proporcionan información sobre la localización física de la sede restituida: una donación del rey García y otra de la infanta Urraca, ambas en el año 1071. El primero de estos documentos proporciona información de relevancia, ya que en él se hace referencia a las advocaciones de la iglesia catedral de Rebordáns, dedicada a la Virgen María y con una amplia nómina de santos: el apóstol san Bartolomé, los mártires Sixto, Lorenzo, Hipólito, san Jorge, el obispo y confesor san Martín y, finalmente, a san Juan Bautista⁸⁶.

Resulta también de interés el percibir como las realidades monástica y catedralicia se dan la mano en este edificio, si bien es cierto que de un modo diferente a la hipotética condición de Mondoñedo como catedral-monasterio heredada de Dumio. Ambos modelos de vida religiosa parecen convivir durante un periodo de tiempo en la sede del monasterio de Rebordáns⁸⁷. En cualquiera de los casos esta convivencia fue

guerra”, en GARCÍA ORO J. (coord.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Madrid, pp. 549-571. FLÓREZ H. (1767), *España sagrada: theatro geographico-historico de la iglesia de España. Tomo XXII, De la iglesia de Tuy desde su origen hasta el siglo decimo sexto*, Madrid, p. 64. ÁVILA Y LA CUEVA F. (1852-1854), *Historia Civil y Eclesiastica de la Ciudad de Tuy y su Obispado*, 4 tomos (edición facsímil), Santiago de Compostela. Para el presente trabajo hemos empleado la edición del año 1995, en lo que sigue ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995).

⁸³ LÓPEZ ALSINA F. (2006b), pp. 66-67.

⁸⁴ LÓPEZ ALSINA F. (2006b), p. 67.

⁸⁵ Sobre la catedral de Santa María de Tui véase CENDÓN FERNÁNDEZ M. (1995), *La Catedral de Tuy en época medieval*, Pontevedra. CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2006), “El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y el gótico”, en CENDÓN FERNÁNDEZ M., GONZÁLEZ SOUTELO S. (eds.), *Tui, presente, pasado y futuro I Coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra, pp. 121-155. SEARA MORALES I. (dir.) (2015), *La catedral de Tui desde su Plan Director*, Santiago de Compostela.

⁸⁶ *Sanctorum Bartholomei Apostoli, et S. Marie Semper Virginis, et Sanctorum Christi Episcopi, et Laurenti Archidiaconi, et Hypoliti Ducis Martirum, et Sancti Georgi martiris Christi, et Sancti Martini Episcopi, et Confessoris, et Sancti Johannis Baptiste*. (1867), *Portugaliae Monumenta Historicae. Diplomata et Chartae*, II, nº 497, p. 306. <http://purl.pt/12270/4/> Consultado el 2/12/17.

⁸⁷ La vida del monasterio estaba plenamente activa como prueba que el abad Cresconio formase en Rebordáns a san Teotonio, canónigo luego en la Santa Cruz de Coimbra. De la sede conimbricense propio Cresconio fue nombrado obispo en 1092. LÓPEZ ALSINA F. (2006b), p. 72, nota 48.

absolutamente provisional, y en una nueva donación de Raimundo de Borgoña fechada en el año 1095 *se menciona sistemáticamente la iglesia de Santa María, lo que nos permite pensar en que la fábrica se había iniciado en algún momento comprendido entre 1072 y 1095*⁸⁸. El traslado definitivo a la nueva —y actual— sede se produjo en el año 1138 cuando el obispo abandona la iglesia monástica de Rebordáns y funda una canónica con algunos agustinos enviados por san Teotonio desde la Santa Cruz de Coimbra⁸⁹. El lugar en el que se instaló esta comunidad agustina no está del todo claro, y pudo ser tanto junto a San Bartolomé de Rebordáns como en el lugar de la Oliveira, ubicación de la actual catedral de Tui⁹⁰.

La información biográfica que conocemos de los tres primeros prelados que tuvo la sede restituida —Jorge (1067/1068-1072), Auderico (1072-ca. 1000) y Alfonso (1100-1130)⁹¹— no es muy amplia y, de hecho, del primero de ellos no tenemos noticias más allá de los documentos en los que aparece como confirmante. En el caso de Auderico, conocemos algunos aspectos más de su vida y sabemos que como Gonzalo de Mondoñedo, participó en los concilios de Burgos y Husillos de los años 1080 y 1088 respectivamente. También durante su gobierno Raimundo de Borgoña concedió la carta de coto a Tui y, además, fue uno de los religiosos que fueron llamados por el conde de Galicia para la elección de Diego Gelmírez como administrador de la diócesis de Compostela (entre los que también se encontraba Gonzalo), en la asamblea diocesana compostelana de 1093.

En el caso de Alfonso, H. Flórez recoge la noticia, tomada de Sandoval, de que el obispo llegó a Tui desde Sahagún, donde había sido abad (nueva concomitancia con la biografía del mindoniense). Sin embargo, no da mucho crédito a esta noticia, *pues si en la era 1143 y 1155 (año de 1105 y 1117) se hallaba Monge D. Alfonso (como apunta Sandoval) no fue este el promovido a Tui, que años antes se hallaba ya en la sede. Yepes tampoco le nombra en el catálogo de los abades de Sahagún*⁹². Sea como fuere,

⁸⁸ LÓPEZ ALSINA F. (2006b), p. 73.

⁸⁹ CENDÓN FERNÁNDEZ M. (1995), p. 21. Según H. Flórez en esta fecha el monasterio guardaba ya la Regla de san Benito. FLÓREZ H. (1767), p. 64.

⁹⁰ Un estado de la cuestión sobre este supuesto puede consultarse en CARRERO SANTAMARÍA E. (2005), *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, A Coruña, pp. 378-381. El mismo autor recoge la interesante noticia de que antes del traslado la comunidad catedralicia pudo regirse por alguna regla de corte hispánico *a imagen de los utilizados en León, Oviedo o Compostela*. CARRERO SANTAMARÍA E. (2005), p. 380.

⁹¹ Sobre estos tres obispos véase FLÓREZ H. (1767), pp. 63-79.

⁹² FLÓREZ H. (1767), p. 70.

la documentación da cuenta del gobierno de este obispo en las tres primeras décadas del siglo XII en las que su sede vive un periodo de crecimiento, hasta que su sucesor protagoniza el traslado a la nueva catedral. De entre las noticias conocidas, quisiéramos destacar que es él quien jura obediencia al arzobispo de su metropolitana Braga⁹³.

Con el último de los obispos que desempeñó la totalidad de su pontificado en la iglesia de Rebordáns, ponemos fin a este sucinto repaso sobre las principales líneas reformistas que, desde los grandes centros de poder de los reinos hispanos, se introdujeron paulatinamente en las dos diócesis objeto de estudio en esta investigación. El devenir de la historia diocesana de Tui y Mondoñedo en los compases finales del siglo XI pone de manifiesto, al margen de las lógicas diferencias, un proceso político-religioso con una serie de interesantes concomitancias: participación activa de sus obispos en los grandes concilios del periodo, hipotética impronta monacal en ámbitos catedralicios, acercamientos y discrepancias con los principales estamentos de poder (Braga, Santiago, Raimundo de Borgoña, monarquía, papado, etc.) y, finalmente, un proceso de transformación diocesana que concluyó con el traslado físico de las sedes, en las que parecen haber jugado un papel, más o menos activo, comunidades de religiosos regidos por la Regla de san Agustín⁹⁴.

Todo ello en un contexto más amplio condicionado por el cambio litúrgico, las tensiones generadas por un nuevo mapa diocesano, y las influencias venidas allende los Pirineos. Factores que son entendibles desde una órbita “reformista” o renovadora que⁹⁵, presumiblemente, pudo condicionar los discursos artísticos que en Mondoñedo y

⁹³ FLÓREZ H. (1767), p. 71.

⁹⁴ La “reforma agustiniana” entre 1050 y 1150 como un proceso paralelo a lo gregoriano ha sido estudiado por JASPERT N. (2006), “La reforma agustiniana: un movimiento europeo entre “piedad popular” y “política eclesiástica””, en VV. AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 375-420. El autor recoge la interesante hipótesis de que el propio Gregorio VII hubiera podido ser un canónigo regular y no un monje cluniacense. JASPERT N. (2006), p. 388, nota 35. El autor sigue los trabajos de BLUMENTHAL U. (2001), *Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform*, Darmstadt, pp. 31-42 y NEISKE F. (2006), “Reforme clunisienne et réforme de l'Eglise au temps de l'abbé Hugues de Cluny”, en VV. AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 335-360.

⁹⁵ Sin duda todos los procesos político-religiosos acaecidos en la Galicia de fines del XI buscan transformaciones de calado, sin embargo, ¿todas ellas son fruto de la política papal o deben entenderse como parte de un proceso interno que había nacido en Cozanza? Posiblemente la respuesta se encuentre en ambas vías. Por ejemplo, los conflictos y la violencia derivadas de las reorganizaciones territoriales de los diferentes episcopados no son patrimonio exclusivo del periodo gregoriano. En este sentido véase GARCÍA C. (2010), “Violences et appropriation de l'espace dans l'Occident péninsulaire ibérique (XIe-XIIIe siècles): le diocèse, un territoire conflictuel”, en BOISSELLIER S. (ed.), *De l'espace aux territoires: La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Age, (Actes de la table ronde,*

Rebordáns se confeccionaron en el último cuarto del siglo XI. Una vez explicitado el marco en el que se encuadran las campañas edilicias a analizar, en los capítulos siguientes procederemos a desarrollar nuestra lectura sobre ambas sedes, pioneras del lenguaje románico en tierras gallegas.



3. Arte románico y reformas

Desde el nacimiento del término “románico” como una adjetivación para las formas artísticas de los siglos XI, XII y XIII⁹⁶, este ha sido asociado indiscutiblemente a conceptos de corte marcadamente positivista, como un arte de cambio, de ruptura y, en suma, de revolución frente a los planteamientos visuales y espaciales del largo periodo altomedieval. El periodo románico ha sido definido por la historiografía, además, por su carácter universalista frente a la atomización altomedieval. Este fenómeno de ruptura formal y estética fue paulatinamente poniéndose en relación por parte de la historiografía con aquellos procesos de cambio histórico-político, social y cultural que durante la Plena Edad Media se habían ido gestando. De manera muy especial, desde la segunda mitad del siglo XX se ha venido subrayando la importancia del papel jugado por dos de estos periodos renovadores en el nacimiento del arte románico en el siglo XI europeo: la reforma cluniacense y la reforma gregoriana⁹⁷.

⁹⁶ El término fue empleado inicialmente para referirse a la arquitectura y se documenta por vez primera en el año 1818, en una carta enviada por el erudito Charles de Gerville a Auguste le Prévost. En el texto el autor reflexiona sobre el término asociado a la arquitectura anglo-normanda. El título románico nace por asimilación del concepto lingüístico y con la clara voluntad de referenciar la herencia del pasado monumental romano. Sobre el origen del término y su desarrollo véase GIDON F. (1934), “L’invention de l’expression architecture romane par Gerville (1818) d’après quelques lettres de Gerville à Le Prévost”, *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XLII, pp. 268-288. TOSCO C. (1999), “Romanico”, en *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, t. X, Roma, p. 171-181. NAYROLLES, J. (2005), *L’invention de l’art roman à l’époque moderne (XVIIIe–XIXe siècles)*, Rennes. Sobre la aparición del término en las diferentes realidades nacionales de Francia, Italia, Alemania y España, véase HUANG L. (2015), “L’invention de l’expression «architecture romane» et ses traductions: réception d’un terme architectural et stylistique dans l’historiographie du XIXe siècle”, en CARVAIS R., VALÉRIE N., CLUZEL J-S., HERNU-BÉLAUD J. (dirs.), *Traduire l’architecture. Texte et image, un passage vers la création?*, París, pp. 97-105.

⁹⁷ La bibliografía producida sobre estos dos fenómenos a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI es tan amplia que resulta absolutamente inabarcable para las pretensiones de este trabajo. A continuación recogemos una serie de obras monográficas y remitimos a ellas para un mayor conocimiento bibliográfico. Sobre la reforma cluniacense véase LORAIN P. (1839), *Essai historique sur l’abbaye de Cluny, suivi de pièces justificatives*, Dijon. Reeditado como LORAIN P. (1845), *Histoire de l’abbaye de Cluny depuis sa fondation jusqu’à sa destruction à l’époque de la Révolution française*, París. CUCHERAT F. (1851), *Cluny au onzième siècle. Son influence religieuse, intellectuelle et politique*, Mâcon. PIGNOT J.-H. (1868), *Histoire de l’Ordre de Cluny depuis la fondation de l’abbaye jusqu’à la mort de Pierre le Vénérable (909-1157)*, París. CHAUMONT L. (1911), *Histoire de Cluny depuis les origines jusqu’à la ruine de l’abbaye*, París. PACAUT M. (1986), *L’Ordre de Cluny*, París. VINGTAIN, D. (1998), *L’abbaye de Cluny, centre de l’Occident médiéval*, París. IOGNA-PRAT D. (2002), *Études clunisiennes*, París. STRATFORD N., ATSMAN H. (eds.), *Cluny (910-2010). Onze siècles de rayonnement*, París. HUREL D.-O., RICHE D. (2010), *Cluny. De l’abbaye à l’ordre clunisien, Xe–XVIIIe siècle*, París. RUSSO D. (dir.), SAPIN C. (ed.) et alii (2013), *Cluny: les moines et la société au premier âge féodal*, Rennes. Sobre la reforma gregoriana véase FLITCHE A. (1924-1937), *La Réforme*

Bajo los epígrafes de “reforma gregoriana” y “reforma cluniacense” se ha construido un poderoso aparataje historiográfico, no exento de polémicas⁹⁸, que considera que los fenómenos ideológicos nacidos en el monasterio borgoñón y en la Roma de los papas en torno al siglo XI, fueron el detonante de gran parte de los cambios políticos, sociales y religiosos, pero también culturales, que modificaron decisivamente la Europa Pleno y Bajomedieval.

En el campo de los estudios culturales, autores clásicos como E. Sackur, J. Bedier o A. Castro han enfatizado el rol de Cluny en cuanto a su patronazgo del Camino a Santiago y de todas las manifestaciones artístico-literarias ligadas a él⁹⁹. En este marco ideológico W. Weisbach publicó en el año 1949 *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, cuya temprana traducción al castellano en 1949 por parte de L. Vázquez de Parga y H. Schlunk, bajo el título *Reforma religiosa y arte medieval: la influencia de Cluny en el románico occidental*, propició que las teorías del investigador germano gozasen de una cierta difusión en los círculos académicos españoles de los años centrales del siglo

Grégorienne, Louvain. FLITCHE A. (1948), *La Querelle des Investitures*, París. AMANN E., DUMAS A. (1948), *L'Eglise au Pouvoir des Laïcs (885-1057)*, París. TELLENBACH G. (1959), *Church, State and Christian Society at the time of the Investiture Contest*, New York. TOUBERT P. (1994), “Réforme grégorienne”, en LEVILLAIN P. (dir.), *Dictionnaire de la papauté*, París, pp. 1432-1440. BLUMENTHAL U.-R. (1995), *The Investiture Controversy: church and monarchy from the ninth to the twelfth century*, Philadelphia. MICCOLI G. (1960), “Ecclesiae Primitivae Forma”, *Studi Medievali*, II, pp. 470-498. MICCOLI G. (1999), *Chiesa Gregoriana: ricerche sulla riforma del secolo XI*, Roma. COWDREY H. E. J. (2000), *Popes and Church Reform in the 11th Century*, Aldershot. MOORE R. I. (2000), *The First European Revolution (970-1215)*, Oxford. TELLENBACH G. (2000), *The Church in Western Europe from the Tenth to the Early Twelfth Century*, Cambridge. ROBINSON I. S. (2004), *The Papal Reform of the Eleventh Century: lives of popes Leo IX and pope Gregory VII*, Manchester. GUGGENHEIM S. (2010), *La Réforme Grégorienne. De la lutte pour le sacré à la secularisation du monde*, París. Prescindimos deliberadamente de los trabajos sobre ambos fenómenos en la Península Ibérica para desarrollar la masa crítica correspondiente en los capítulos específicos. Junto con la bibliografía propuesta puede encontrarse una lista exhaustiva de publicaciones sobre Cluny en <http://www.uni-muenster.de/Fruehmittelalter/Projekte/Cluny/BiblClun/>

⁹⁸ Por ejemplo las visiones que ofrecen A. Flitche y G. Tellenbach son divergentes: mientras para el primero la reforma nacía como respuesta a un periodo de crisis moral y de reivindicación de la *libertas* de la Iglesia, el segundo entiende que existió una verdadera voluntad de ruptura por parte del papado contra las estructuras heredadas del mundo carolingio, cuya máxima expresión seguía siendo la Iglesia imperial de los otónidas. GUGGENHEIM S. (2010), pp. 20. Por su parte, el papel central dado a Cluny como gran motor político-social de su tiempo es objeto de una constante revisión, por ejemplo en lo que más interesa a este trabajo, se esta reconceptualizando en los últimos años la posición de Cluny en la Península Ibérica durante los siglos XI y XII.

⁹⁹ SACKUR E. (1892-1894), *Die Cluniacenser in ihrer kirchlichen und allgemeineschichtlichen Wirksamkeit bis zur Mitte des elften Jahrhunderts*, 2 vols., Halle a. d. Saale. BEDIER J. (1908-1913), *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, vol. 3, París, pp. 87-88. Este autor defendía la procedencia de Cluny para el *Codex Calixtinus* de la catedral Compostelana. Hipótesis filocluniacenses fueron también defendidas por CASTRO A. (1958), *Santiago de España*, Buenos Aires. CASTRO A. (1948), *España en su historia: cristianos, moros, judíos*, Barcelona.

XX¹⁰⁰. En su monografía, W. Weisbach exponía la relevancia de la abadía de Cluny en su papel de generadora y difusora de un ideal reformista que trajo consigo un nuevo modo de concebir los espacios monásticos, y cuya relevancia le llevó a hablar de una arquitectura cluniacense. En la actualidad se tiende a rebajar esta hegemonía de la abadía borgoñona y, en palabras de J. L. Senra:

(...) la arquitectura emanada de Cluny, compleja de estructuras, suntuosa en su decoración y de iconografía caleidoscópica, no era obviamente patrimonio exclusivo cluniacense (...) Tampoco los diseños de los templos estaban subordinados a un estricto reglamento. Los localismos, es decir, las líneas arquitectónico-ornamentales que triunfaban en tal o cual territorio eran las que se adueñaban de la estructura construida en el priorato que renovaba sus edificios (...) ¹⁰¹

Al margen de las lógicas revisiones a las que el trabajo de W. Weisbach se ve obligado, su publicación supuso la difusión pionera de un binomio llamado a triunfar en la historiografía sobre el arte románico posterior. A partir de su obra, los conceptos de románico y de reforma se han ido entrecruzando a lo largo de las diferentes generaciones de investigadores.

Un decisivo paso en esta asociación conceptual se produjo en el año 1972 cuando E. Kitzinger publicó un breve artículo titulado *The Gregorian Reform and the visual arts: a problem of method*¹⁰². En este trabajo se partía de la misma idea matriz por la que las artes que denominamos románicas nacían como una emanación de un proceso reformista religioso, pero estableció una importante novedad que radica en que el foco se aleja de Borgoña a Roma y, por lo tanto, de la reforma cluniacense a la reforma gregoriana. Para E. Kitzinger, los diferentes agentes de lo que el denomina, “círculo del papado” actuaron como verdaderos patronos ideológicos de las artes, y a

¹⁰⁰ WEISBACH W. (1945), *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln. No se debe pasar por alto que el investigador era especialista en arte Barroco y que aplicó para el arte románico y la reforma cluniacense un modelo muy similar al que unos años antes había empleado para el arte barroco y la Contrarreforma. WEISBACH W. (1942), *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid.

¹⁰¹ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2010a), “El arte del Camino de Santiago y Cluny”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán, pp. 252.

¹⁰² KITZINGER E. (1972), “The Gregorian Reform and the visual arts: a problema of method”, *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 22, pp. 87-102. El artículo de Kitzinger es fruto de una conferencia impartida en la *Royal Historical Society* de Durham en el año 1971. La sola lectura del título nos pone en la pista de como el foco pasa de la arquitectura a las artes visuales.

ellos se debería la elección de ciertos temas iconográficos del periodo estudiado. Refrendó sus afirmaciones a través de diversos ejemplos del territorio itálico como el mosaico de la iglesia de Martorana en Palermo en la que se figura el rey Roger II coronado por Cristo, los frescos de la capilla de San Clemente en Roma, o el ciclo de imágenes de los papas con los que se decoraba el Palacio de San Giovanni in Laterano. Las opiniones que vierte sobre este último resultan muy esclarecedoras sobre su teoría de la imagen gregoriana, por la que el círculo papal idea y el artista ejecuta:

(...) Here the relation between history and art is explicit and selfevident. Again the link is the patron, in this instance the pope or someone in his immediate circle, who must have drawn up ad hoc the precise iconographic programme for the artist to execute (...)¹⁰³

El testigo de esta corriente analítica sobre la historia artística románica fue tomado por H. Toubert, principal discípula del propio E. Kitzinger, y verdadera responsable de la consolidación de la idea de un arte gregoriano. En el año 1990 la investigadora publica *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, obra que compila sus principales estudios sobre la imagen durante la reforma del papado y que desde el momento de su aparición se convirtió en un verdadero *vademecum* de la teoría artística gregoriana¹⁰⁴. El punto de partida para el ideario de este estudio es la puesta en valor del papel jugado por los partidarios de la reforma gregoriana en el redescubrimiento del arte paleocristiano y la consiguiente creación de imágenes nacidas de ese sustrato constantiniano. En una clara apuesta metodológica basada en la idea de “centro y periferia”, la Roma de los papas se convertiría en un centro generador de tipos iconográficos reformistas que se irradian por Europa a través de los ámbitos afines a la ideología petrina. De este modo, los planteamientos teóricos defendidos por la reforma (*libertas, renovatio, ecclesiae primitivae formae*) se ejemplificarían a través de ciclos visuales como los de Sant'Angelo in Formis, San Clemente de Roma, San Pedro de Sorpe, la Trinité de Vendôme, la abadía de Nonantola, o los manuscritos iluminados beneventanos.

No resulta una tarea sencilla la de resumir el ideario de H. Toubert, pero la idea general que recorre el conjunto de su obra es que el papado de finales del siglo XI se convirtió en una fuente de creación de imágenes con un marcado afán legitimador del

¹⁰³ KITZINGER E. (1972), p. 100.

¹⁰⁴ TOUBERT H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, París.

nuevo escenario reformista gregoriano, buscando su referente visual y simbólico en la Roma de Constantino Magno. Ejemplos de esta nueva cultura visual serían las representaciones de la *Ecclesia*, la importancia concedida a la imagen del apostolado, (ocupando Pedro un lugar preponderante), o la plasmación figurativa de la vida litúrgica como en los rollos de los *Exultet* de Montecassino o en el ciclo del papa San Clemente en la iglesia homónima en Roma. Las tesis defendidas por H. Toubert han tenido una muy amplia difusión en la historia del arte románico de las tres últimas décadas, donde los conceptos de “Roma”, “romanidad” y “románico” han ido de la mano en toda una nueva generación de estudios¹⁰⁵.

Las investigaciones de E. Kitzinger y H. Toubert (partiendo, en cierta medida, del sustrato metodológico de W. Weisbach) dieron forma a la teoría del arte gregoriano, concepto que ha modificado sustancialmente la concepción de la historia del arte sobre el periodo románico. Como todo cambio de paradigma científico que triunfa y tiene proyección, la hipótesis de un arte impulsado desde el papado tiene entusiastas partidarios, pero también importantes detractores. En los últimos años, la Université de Lausanne se ha convertido en el epicentro de estas controversias gracias a dos coloquios, organizados en los años 2003 y 2012, en los que se ha actualizado el debate sobre el arte gregoriano. En el primero de los encuentros fueron expuestas las principales líneas de investigación sobre el románico en el territorio italiano, quedando para la segunda edición las disertaciones acerca del fenómeno artístico en Francia y la Península Ibérica. Como resultado de ambas citas científicas vieron la luz sendas publicaciones tituladas *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni*

¹⁰⁵ Sobre la “romanidad” del arte románico el investigador M. Denti establece como la relación directa y uniforme entre la Antigüedad y el arte románico es fruto de una visión concreta de la historiografía contemporánea y como se hace necesario releer el mundo clásico (y su diálogo con la Edad Media) desde una perspectiva polimórfica. Para ello diseña un método de investigación en función de tres ejes que consideramos de lo más sugerente: 1-¿Cuál es la percepción que el mundo románico tuvo del mundo romano? 2- ¿Cuál es la percepción que se tenía del arte romano en el momento de la elaboración moderno del concepto arte románico? 3- Y finalmente, ¿cuál es la percepción actual del arte romano y su relación con el arte románico? DENTI M. (2012), “Art romain et art roman: deux notions au miroir du Classicisme”, en ALCOY I PEDRÓS R., ALLIOS D. (eds.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, p. 32-44, especialmente, p. 40. Para una amplia reflexión teórica sobre Roma como modelo y sobre el clasicismo del románico hispano, véase MORÁIS MORÁN J. A. (2013), *Roma en el románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Cáceres. El mismo autor trabajó sobre estos temas en su tesis doctoral MORÁIS MORÁN J. A. (2010), *El sustrato de la antigüedad "clásica" en la escultura románica hispana*, Tesis doctoral inédita, Universidad de León.

artistiche (XI-XII secolo) en 2007 y *Art et réforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique* en 2015¹⁰⁶.

En ambas publicaciones se recogen análisis prácticos de diferentes manifestaciones artísticas de la geografía europea (de las basílicas romanas a las biblias atlánticas, pasando por el Tapiz de la Creación de Girona o Saint-Aubin d'Angers), pero también muy interesantes reflexiones sobre la teoría gregoriana de las artes. En estas últimas es donde encontramos las polémicas más actualizadas entre investigadores “gregorianos” convencidos y autores profundamente escépticos. De entre los primeros podemos destacar a H. Kessler¹⁰⁷, quien en su aportación para el trabajo de 2007 plantea en el título de su intervención la pregunta fundamental: ¿existe una teoría gregoriana de las artes? Tras recoger una destacable reflexión sobre la reforma gregoriana y el papel de ciertos intelectuales como Pedro Damián o Bruno de Segni, el investigador responde a la cuestión planteada de manera afirmativa:

(...) There was, then, a Gregorian theory of art. Based firmly on traditional, indeed banal, discussions of images, it accepted church decoration as an instrument of pedagogy, conversion, and spiritual elevation. In its acknowledgment of art's fundamental mutability, however, it also went beyond Early Christian and Carolingian image theory in an important and highly original way (...)¹⁰⁸

Pero de entre todos los defensores de las teorías artísticas gregorianas destaca sin ninguna duda el italiano A. C. Quintavalle, quien ha dedicado gran parte de su carrera investigadora al binomio arte románico y reforma gregoriana¹⁰⁹. A lo largo de su

¹⁰⁶ ROMANO S., ENCKELL J. (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma. FRANZÉ B. (dir.) (2015), *Art et réforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París.

¹⁰⁷ KESSLER H. (2007), “A Gregorian Reform Theory of Art?”, en ROMANO S., ENCKELL J. (eds.), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, pp. 25-48.

¹⁰⁸ KESSLER H. (2007), pp. 36-37.

¹⁰⁹ A. C. Quintavalle es el investigador que de manera más evidente ha continuado y desarrollado las teorías de E. Kitzinger y H. Toubert. Recogemos a continuación sus trabajos más relevantes sobre el tema: QUINTAVALLE A. C. (2016), “Les tympans et l'histoire de la Réforme Grégorienne en Occident entre le XI^e et le XII^e siècle” en REVEYRON N., ENGEL M.-T., BALLOT G. (dirs.), *Les tympans romans. Lecture, analyse et conservation*, Paray-le-Monial, pp. 9-22. QUINTAVALLE A. C. (2015a), “Matilde de Canosa y los talleres de la Reforma”, *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, pp. 78-87. QUINTAVALLE A. C. (2015b), “La réforme grégorienne: image et politique (XI^e-XII^e siècle)”, en FRANZÉ B. (dir.) (2015), *Art et réforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 15-40. QUINTAVALLE A. C. (2014), “Gesti e segni nell'età della Riforma gregoriana in Occidente”, en GERUZZI S. (ed.), *L'uso dei simboli dall'antichità al mondo contemporaneo*, Pisa, pp. 29-47. QUINTAVALLE A. C. (2013a), “Per il teatro della Riforma Gregoriana”, en DAGNINO A. (ed.), *Immagine del Medioevo: studi arte medievale per Colette Dufour*

copiosa produzione scientifica, el investigador italiano se muestra convencido de la existencia de una política reformista de las artes e incluso llega a proponer –a modo de hipótesis didáctica, y de forma irónica como él mismo afirma– una redacción para unos supuestos *Dictatus Papae* de las imágenes, de los que recogemos los extractos fundamentales a continuación:

(...) i) La iglesia ortodoxa de Roma es la iglesia constantiniana y, como tal, la imagen de las basílicas romanas tiene que ser reproducida, copiada.

ii) La reutilización de los monumentos antiguos (...) tiene que ser minuciosa (...)

Bozzo, Genova, pp.73-96. QUINTAVALLE A. C. (2013b), "I modelli dell'Antico e la Riforma Gregoriana", en ELSIG F., LE DESCHAULT DE MONREDON T., MARIAUX P.-A., ROUX B., TERRIER L. (eds.), *L'image en questions: pour Jean Wirth*, París, pp. 28-33. QUINTAVALLE A. C. (2012a), "L'antico e il "disegno" della Riforma", en ALCOY I PEDRÓS R., ALLIOS D. (eds.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, pp. 94-107. QUINTAVALLE A. C. (2012b), "San Pietro come "modello" nella riforma gregoriana e la cronologia delle sculture agli inizi del secolo XII in Occidente", en MORELLO G., *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, pp. 17-37. QUINTAVALLE A. C. (2012c), "I Cristi viventi e la riforma gregoriana in Occidente", en FROSININI C., MONCIATTI, A., WOLF G. (dirs.), *La pittura su tavola del secolo XII: riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*. Firenze, pp. 107-118. QUINTAVALLE A. C. (2011a), "L'Antique et les monumenta de la Réforme grégorienne", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, pp. 65-76. QUINTAVALLE A. C. (2011b), "L'arredo delle cattedrali nell'età della riforma", en DEROSA L., GELAO C. (ed.), *Tempi e forme dell'arte: miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia, pp. 37-49. QUINTAVALLE A. C. (2011c), "Paradise Lost". Committenti e programmi narrativi in Occidente nell'età della Riforma" en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: i committenti: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, Milano, pp. 13-76. QUINTAVALLE A. C. (2010), "Riforma Gregoriana e origini del "romanico", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela-Milano, pp. 204-231. QUINTAVALLE A. C. (2008a), "La Réforme grégorienne, Rome et l'occident", en REYNAUD J.-F. (dir.), *L'abbaye d'Ainay des origines au XIIe siècle*, Lyon, pp. 255-292. QUINTAVALLE A. C. (2008b), "'Nomen et imago": officine e artefici al tempo della riforma gregoriana" en DONATO M. M. (ed.), *L'artista medievale: [atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 novembre 1999]*, Pisa, pp. 251-268. QUINTAVALLE A. C. (2008c), "Mosaici pavimentali come immagine del mondo. L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia", en VV.AA., *Storie di artisti, storie di libri: l'editore che inseguiva la bellezza; scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, pp. 3-32. QUINTAVALLE A. C. (2007), "Arredo, rito, racconto: la riforma gregoriana nella "ecclesia" medievale in Italia", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milano, pp. 25-52. QUINTAVALLE A. C. (2006), *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero*, Milano. QUINTAVALLE A. C. (2003a), "Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo", en CASTELNUOVO E., SERGI G. (dirs), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 2, pp. 235-266. QUINTAVALLE A. C. (2003b), "Le origini di Nicholas e l'immagine della riforma fra secolo XI e secolo XII nella Lombardia Quintavalle", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: immagine e racconto; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000*, Milano, pp. 213-235. QUINTAVALLE A. C. (1987), "L'officina della Riforma", en BARRAL I ALTET X. (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge: Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, vol. 2., París, pp. 143-165. QUINTAVALLE A. C. (1984a), "Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana", *Storia dell'arte*, vol. 51, pp. 95-118. QUINTAVALLE A. C. (1984b), "L'officina della riforma: Wiligelmo, Lanfranco", en VV.AA., *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena, pp. 765-834.

iii) La destrucción de las imágenes de las divinidades paganas (...) siempre tiene que ser un objetivo a perseguir (...)

iv) (...) Todas las iglesias deberían reutilizar muchos fragmentos romanos (...)

v) La iconografía (...) debe ser coherente. Se crearán imágenes de Cristo crucificado (...) pero siempre Cristo viviente.

vi) Habría que proponer sobre todo una imagen de Cristo que representase a Cristo juez (...) Son deseables otras iconografías también, como las de la prefiguración de Cristo (...)

vii) Habrá que incluir iconografías específicas que propongan temas que aludan a la escisión dentro de la iglesia determinada por el clero filoimperial y los antipapas. Enumero algunos de los temas: Sacrificio de Caín y Abel y asesinato de Abel y castigo de Caín; Pecado y Expulsión del Paraíso; Pedro que niega a Cristo tres veces; Beso de Judas; Combate entre las Virtudes y los Vicios, (...) representación de la vida común del clero a través de la imagen simbólica del Arca de Noé como sistema de arcadas sobrepuestas que representan el claustro.

viii) El sistema de imágenes de la iglesia (...) tienen que proponer una unidad narrativa que permita a los indoctos comprender el Antiguo y el Nuevo Testamento, las vidas de los santos, pero también el grave pecado de la iglesia imperial simoníaca y concubinaria.

ix) Cuando una diócesis, una ciudad, una catedral vuelven al seno de la iglesia, hay que realizar rápidamente la construcción de un nuevo edificio religioso.

x) Se facilitarán a los talleres de los arquitectos y escultores las fuentes gráficas (...) Las imágenes son transmitidas en códigos o folios en los cuales se proponen muchas iconografías (...)¹¹⁰

Aunque el autor plantea esta hipótesis a modo de juego ficcional, la creencia en la existencia de una doctrina similar emanada desde el círculo de poder de los herederos de Pedro lleva a A. C. Quintavalle a considerar que *no es casualidad que los orígenes*

¹¹⁰ QUINTAVALLE A. C. (2010), pp. 228-230. Este trabajo tiene ediciones en italiano, castellano, francés, inglés y gallego. La cita textual ha sido tomada de la edición castellana.

*del Románico coincidan con la Reforma Gregoriana, lo que le induce a concluir que el así llamado Románico no es otra cosa que el arte en relación a la imagen, instrumento principal de persuasión de los indoctos adoptado por la Reforma Gregoriana*¹¹¹.

Como ya hemos adelantado, no existe un *quorum* absoluto sobre esta relectura del arte románico en clave gregoriana, y no son pocos los autores que, si no se oponen frontalmente, al menos matizan mucho los términos defendidos tan acérrimamente por A. C. Quintavalle, entre otros. Quizá el mayor contrapunto al investigador italiano sea X. Barral, quien se muestra ciertamente escéptico sobre la preponderancia del papado en la génesis de la estética románica y considera que no existen pruebas materiales de que toda la creación estética de los siglos XI al XIII responda a un único concepto totalizador, *à éliminer toutes les autres sources de créativité, d'innovation et de volonté artistique*¹¹². El autor critica algunas de las características paradigmáticas del arte gregoriano y, por ejemplo, entiende que el diálogo con la Antigüedad no es patrimonio exclusivo del papado reformista, sino que es un fenómeno constante en los siglos medievales desde Carlomagno hasta los últimos monarcas del periodo. Finaliza su aportación al coloquio de Lausanne de 2015 con una interesante reflexión sobre el tímpano del Conques, invocado con asiduidad por los defensores del *Art Dirigé*:

(...) Le tympan de Conques correspond simplement au moment où la christianisation de la société occidentale est arrivée à sa plénitude et coïncide avec une société féodale dont les puissants, laïques ou ecclésiastiques se soucient de la voir progresser dans le respect des règles qu'ils ont imposées. Le tympan du Conques correspond à la culture européenne de l'époque qui sur le plan artistique s'est exprimée grâce à un style que nous appelons simplement roman. Mais appliquer au tympan de Conques le qualificatif d'art de la réforme grégorienne ne serait pas forcer la réalité médiévale au bénéfice d'une fiction historiographique? (...) ¹¹³

Otra importante voz discrepante contra los excesos de una posible “ficción historiográfica” es la del italiano V. Pace, quien expresa muy vehementemente:

¹¹¹ QUINTAVALLE A. C. (2010), p. 231.

¹¹² BARRAL I ALTET X. (2015), “Art monumental roman et réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée”, en FRANZÉ B. (dir.), *Art et réforme grégorienne (XIe-XIIe siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 41-56, para la nota p. 41. En una línea similar BARRAL I ALTET X. (2010), “Arte medievale e reforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico”, *Hortus Artium Medievalium*, 16, pp. 355-364.

¹¹³ BARRAL I ALTET X. (2015), p. 49.

(...) L'idea che un Ildebrando, un Ranieri, un Pier Damiani, un Bruno da Segni o tanti altri si preoccupassero della conformità delle cornici, degli ornamenti e altro perché le chiese assomigliassero a quelle del passato mi pare non solo improbabile, ma addirittura assurda (...) ¹¹⁴

Absurda o no, mito historiográfico o teoría irrefutable, es indiscutible que la tesis gregoriana de las artes ha tenido un amplio desarrollo en la historia del arte románico desde los años 70 del siglo XX ¹¹⁵. El ámbito académico hispano no es, por supuesto, ajeno a esta corriente de análisis siendo diversos los trabajos que desde la historia del arte han realizado aproximaciones a los conceptos de reforma cluniacense y romana para algunos de los edificios más emblemáticos del románico hispano ¹¹⁶.

¹¹⁴ PACE V. (2007a), "Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)", en ROMANO S., ENCKELL J. (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, pp. 49-59.

¹¹⁵ La nómina de trabajos que han aplicado esta perspectiva metodológica es muy notable, a continuación recogemos algunas aportaciones significativas: KESSLER H. L. (1989), "Caput et speculum omnium ecclesiarum: Old Saint Peter's Church Decoration in Medieval Latium", en TRONZO W., *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Baltimore, pp. 119-146. SPECIALE L. (1991), *Montecassino e la Riforma Gregoriana: L'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Roma. TOSCO C. (1995a), "Architettura e riforma ecclesiastica nel secolo XI. Il San Tomasso di Busano", *Bollettino della società piemontese di archeologia e belle arti*, pp. 59-85. AVAGLIANO F. (dir.) (1997), *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Montecassino. HERKLOTZ I. (2000), *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma. PACE V. (2007b), "Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel *Patrimonium Petri* nell' eta della Riforma", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 19-23 settembre 2006*, Milano, pp. 237-244. SPECIALE L. (2007), "Riforma gregoriana e tradizine figurativa", en CASSANELLI R., LOPEZ-TELLO GARCÍA E. (eds.), *Benedetto: l'eredità artistica*, Milano, pp. 185-190. RICCONI S. (2010), "The World in the Image: an Epigraphic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome", *Acta archeologiam et artium historiam pertinentia*, 24, 10, pp. 85-137. ELBA E. (2012), "Oltreadriatico. Modelli figurativi e temi iconografici della riforma gregoriana in Dalmazia", en CEPETIC M., DUJMOVIC D. (eds.), *Art history. The Future is Now, Studies in Honor of Professor Vladimir P. Goss*, Rijeka, pp. 314-328. FRANZÉ B. (2013), "Art et réforme grégorienne au nord des Alpes", *Revue de l'Art*, 180, p. 9-17. RUSSO D. (2014), "La réforme de l'Eglise et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e-XII^e siècles)", *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA, Hors-série n° 2, en línea, consultado el 15 de septiembre de 2017, <http://cem.revues.org/9182>

¹¹⁶ En los reinos hispanos se ha puesto también énfasis en el discurso de la denominada Reconquista. En este sentido resulta paradigmática la clásica lectura propuesta por J. Williams para la puerta del Cordero de San Isidoro de León. WILLIAMS J. (1977), "Generationes Abrahæ: Reconquest Iconography in León", *Gesta*, 16, pp. 3-14. La visión de J. Williams ha sido matizada en POZA YAGÜE M. (2003), "Entre la tradición y la reforma: a vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 15, pp. 9-28. Véase también PRADO-VILAR F. (2009), "Lacrimae rerum. San Isidoro de León y la memoria del padre", *Goya*, n° 328, pp. 194-221. Sobre el arte románico hispano y la relación con el Islam véase MONTEIRA ARIAS I. (2012), *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse. Para el caso aragonés GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2012), "Dogma ritual y contienda: Arte y frontera en el reino de Aragón a finales del siglo XI", en MARTOS QUESADA J., BUENO SÁNCHEZ M. (eds.), *Fronteras en discusión. La Península Ibérica en el siglo XII*, Madrid, pp. 217-250. CALVO CAPILLA S. (2014), "La Mezquita de Córdoba, San Isidoro de León y el debate doctrinal entre asociadores (cristianos) y agarenos (musulmanes)", en VARELA M. E. y BOTO G. (eds.), *Islam y Cristiandad: civilizaciones en el mundo medieval*, Gerona, 79-118. El caso específico de San Isidoro de León ha sido estudiado en diversas

Un muy importante precedente no hispano para la tradición historiográfica sobre el románico peninsular, son el conjunto de estudios de M. Schapiro, quien en 1939 reflexionaba sobre el peso de la tradición altomedieval en la creación del lenguaje románico de la Península Ibérica en su célebre estudio “From Mozarabic to Romanesque in Silos”¹¹⁷. Con posterioridad, S. Moralejo dedicó gran parte de su obra a los avatares de la aparición del arte románico en los reinos hispanos y en el año 1985 ofrecía estas interesantes reflexiones sobre el valor reformista y la nueva estética escultórica:

(...) But it would be a mistake to think of Romanesque sculpture as a foreign importation, as the Roman Liturgy or the Cluniac monastic rules were. When Romanesque arte began to reach Spain, it was still being forged. What Spain received was not a definite stylistical product but its raw materials, its premisses-and not even all of these (...) ¹¹⁸

Actualmente, las reflexiones en la comunidad científica española sobre los factores gregoriano y cluniacense gozan de un cierto éxito, gracias a los estudios de una amplia nómina de investigadores como D. Ocón¹¹⁹, M. A. Castiñeiras¹²⁰, J. L. Senra¹²¹,

ocasiones por T. Martin, sirva como ejemplo MARTIN T. (2006), *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden.

¹¹⁷ SCHAPIRO M. (1939), “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, *The Art Bulletin*, vol. 21, pp. 313-374. Para este trabajo hemos utilizado la edición de SCHAPIRO M. (1977), *Romanesque Art*, vol 1, London.

¹¹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): its place and the role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture”, *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castille in 1080*, New York, pp. 63-100. Del mismo autor véase también MORALEJO ÁLVAREZ S. (1990a), “Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista”, en VV.AA., *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1990, pp. 9-27. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1990b), “Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne”, en VV.AA., *Le Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny: Actes du Colloque scientifique international (Cluny, 1980)*, Cluny, pp. 405-422.

¹¹⁹ OCÓN ALONSO D. (1983), “Problemática del crismón trinitario”, *Archivo Español de Arte*, 223, pp. 242-263. OCÓN ALONSO D. (1989), “Ego sum ostium, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, 3, pp. 125-136. OCÓN ALONSO D. (2003), “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”, en SÁNCHEZ AMEIJERAS R., SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, pp. 75-101.

¹²⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2015), “Le Tapis de la Création de Gérone: une ouvre liée à la réforme gregorienne en Catalogne?”, en FRANZÉ B. (dir.), *Art et réforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 149-176. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011a), *El Tapiz de la Creación*, Girona. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010a), “Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación”, *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, nº 1, pp. 15-51.

¹²¹ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1992), “La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, pp. 42-44. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1995), “L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XII^e siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña”, *Bulletin Monumental*, 153/ III, pp. 267-

M. Poza¹²², o J. Martínez de Aguirre¹²³, entre otros. Junto a publicaciones puntuales, en los últimos años han surgido proyectos de investigación con los conceptos de reforma y románico como hilos conductores, que vienen a mostrar la actualidad de este tipo de trabajos. Nos referimos al proyecto *Arte y Reformas Religiosas en la España Medieval*, dirigido por J. Martínez de Aguirre, y al proyecto *Espacio, letra e imagen. El factor cluniacense en la Edad Media Hispana desde sus inicios a su decadencia (ca. 1000-1500)*, dirigido por J. L. Senra¹²⁴. Por último, a estos investigadores consagrados habría que sumar los estudios de una nueva generación de historiadores del arte que ha trabajado con este marco metodológico como telón de fondo, como J. A. Moráis, F. de Asís García o V. Nodar¹²⁵.

292. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1997), "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVI/ 2, pp. 122-144. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1998), *Arquitectura y escultura en los grandes monasterios benedictinos de Castilla y León (1073-1157)*, Madrid. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2004), "Ángeles en Castilla: reflexiones en torno a renovación monástica y arquitectura en el siglo XI", en FRANCO MATA A. (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Serafín Moralejo Álvarez*, vol. III, pp. 261-274. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2010a), pp. 250-259. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2010b), "Cluny et l'Espagne", en STRATFORD N., ATSMAN H. (eds.), *Cluny (910-2010). Onze siècles de rayonnement*, París, pp. 354-363. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2011), "Las grandes instituciones cluniacenses hispanas bajo el reinado de Alfonso VI", *Anales de Historia del Arte (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época)*, nº extra 2, pp. 335-366.

¹²² POZA YAGÜE M. (2003), pp. 9-28.

¹²³ Además de los trabajos sobre la catedral de Jaca y el valor reformista del gobierno de Sancho Ramírez, sobre los que trataremos más adelante, el autor ha realizado investigaciones sobre la influencia del Santo Sepulcro de Jerusalén en la arquitectura románica, que son buena prueba de como la mirada al pasado paleocristiano es una realidad en el arte románico hispano. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2012a), "Evocaciones de Jerusalén en la arquitectura del Camino de Santiago: el Santo Sepulcro y la Santa Cruz", en *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones mayores. VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, pp. 195-223. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2012b), "La Santa Cruz y el Santo Sepulcro: formas y espacios románicos", en VV.AA., *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, pp. 214-242. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2009), "San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén" en HUERTA HUERTA P. L. (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, pp. 109-148. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., GIL CORNET L. (2004), *Torres del Río: Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., GIL CORNET L. (2001), "Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)", en MELERO MONEO M^a L., (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, pp. 153-165.

¹²⁴ Para el proyecto de J. M. Martínez de Aguirre: <https://www.ucm.es/artereformaespanamedieval/presentacion>. Para el proyecto de J. L. Senra: <http://www.ucm.es/cluny/presentacion>.

¹²⁵ Recogemos algunos trabajos en los que se exponen cuestiones referidas a tres de los edificios más emblemáticos del románico hispano: la catedral de Santiago, San Isidoro de León y la catedral de Jaca. NODAR FERNÁNDEZ V. (2011), "Imágenes para el príncipe, imágenes para el monje función y decoración de la cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela (1075-1101)", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a: Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media)*, pp. 39-54. NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela. NODAR FERNÁNDEZ V. (2000), "Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del Programa Iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago",

Con la obra de este último autor nos introducimos en la historiografía gallega, última etapa de este recorrido teórico sobre el arte románico y la reforma. Las huellas de la reforma gregoriana en el arte románico gallego ha sido objeto de estudio de diversos investigadores¹²⁶, entre los que destacan en los últimos años M. A. Castiñeiras y M. Núñez¹²⁷. Ambos han dedicado algunos importantes trabajos a dilucidar las relaciones entre la ideología de los papas y la basílica Compostelana, de manera muy especial en los aspectos concernientes a sus grandes portales románicos¹²⁸.

No cabe duda de que la magna obra compostelana sigue siendo la principal empresa del románico gallego que ha sido analizada desde este prisma teórico-

Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela, vol. 45, Nº. 3-4, pp. 617-648. MORÁIS MORÁN J. A. (2006), "Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Portada del Perdón de San Isidoro de León: el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad", *De Arte*, 5, pp. 63-86. MORÁIS MORÁN J. A. (2008), *La recuperación de la "ecclesiae primitivae forma" en la escultura del panteón real de San Isidoro de León*, León. GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2013), "Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de san Lorenzo en la catedral de Jaca", *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 29, pp. 135-152. GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2011), "HII TRES IURE QUIDEM DOMINUS SUNT UNUS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de Historia del Arte (Ejemplar dedicado a Alfonso VI y el arte de su época)*, nº extra 2, 2011, pp. 123-146. GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2010), "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", *Anales de historia del arte (Ejemplar dedicado a: Nuevas investigaciones en Historia del Arte)*, nº extra 2, pp. 69-90

¹²⁶ V. Nodar, en los estudios ya referidos, encuentra la huella gregoriana tempranamente en las fases iniciales de las campañas compostelanas en tiempos del obispo D. Peláez. Además de los trabajos de V. Nodar, podemos señalar los de C. Casal: CASAL CHICO C. (2016), "As portas do Paraíso: Cluny, a espiritualidade e os espazos occidentais das igrexas de Santiago de Barbadelo e San Vicenzo de Pombeiro", *Boletín (Seminario de Estudos Sarriaos "Francisco Vázquez Saco")*, nº 21, pp. 67-74.

¹²⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2011), *A la búsqueda de la memoria. Los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*, Madrid-Santiago de Compostela. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2005), "David et la psychomachia de prudence à Platerías", *Compostelle: bulletin des Amies de Saint Jacques de Compostelle*, nº. 7, pp. 6-18. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2000), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2012), "Las portadas del crucero de la catedral de Santiago (1101-1111)", en ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (dirs.), *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León, pp. 215-241. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996a), "Un Adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades: Cultura, poder y mecenazgo.*, nº 10, pp. 231-264. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996b), "Arte románico y reforma eclesiástica", *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades: Las religiones en la historia de Galicia*, nº 7-8, pp. 307-332. J. Martínez de Aguirre ha impartido recientemente diversas conferencias sobre el portal de Platerías y sus relaciones con la reforma gregoriana, cuyas conclusiones serán publicadas en próximas fechas. Agradecemos al investigador el habernos proporcionado esta información. Véase también KARGE H. (2015), "The European Architecture of Church Reform in Galicia. The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela", en D'EMILIO J.(ed.), *Culture and society in medieval Galicia: a cultural crossroads at the edge of Europe*, Leiden, pp. 573-630.

¹²⁸ En este sentido existen precedentes claros en los trabajos de S. Moralejo. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984a), "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", en GAI L. (ed.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale, Pistoia, 28-29-30 settembre 1984*, pp. 245-272. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989a), "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en CASTELNUOVO E., PERONI A., SETTIS S. (eds.), *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica. Atti del convegno, Modena, 24-27 ottobre 1985*, Modena, pp.35-51.

historiográfico; sin embargo, una segunda fábrica de la geografía gallega ha sido puesta en relación con la reforma gregoriana. En opinión, nuevamente de M. A. Castiñeiras, en el programa figurativo de San Martiño de Mondoñedo pueden apreciarse influencias del nuevo marco ideológico impulsado por Roma. Sirva como ejemplo la valoración que plantea el autor acerca de la importancia concedida en el templo a la definición de los espacios:

(...) É necesario, con todo, entender cómo a disposición dos temas sacros e profanos axudaron en tempos de don Gonzalo a configurar os espazos exterior e interior do templo. A devandita preocupación está directamente relacionada coa reforma gregoriana, na que se busca distinguir o clero dos laicos, de xeito que aqueles se convertesen nun modelo exemplar (...) De ahí a coidada disposición dos temas no caso do interior da igrexa de San Martiño de Mondoñedo, na que se tenta subliñar unha separación espacial entre a orde eclesíastica, centrada nun altar cruceiro “sacerdotal”, e a laica, á que se dirixen as imaxes exemplarizantes que se reparten polas naves (...) ¹²⁹

Indudablemente, estas afirmaciones son uno de los nudos gordianos de esta tesis y sobre ellas volveremos en diferentes apartados del mismo, pero antes, y a modo de colofón de este excursus teórico, quisiéramos detenernos brevemente en una de las claves de la teoría gregoriana que tiene un bagaje propio: la relación del mundo clásico con la creación románica.

El concepto de *renovatio* o renacimiento a lo largo de los siglos medievales es una constante y un absoluto *leitmotiv* en los estudios humanísticos. En este sentido resulta absolutamente trascendente el trabajo de E. Panofsky, en el que establece la categoría de “renacimiento” para diversos periodos de la cultura europea¹³⁰. El autor germano incluye en su catálogo de renacimientos el que da en llamar

¹²⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), “San Martiño de Mondoñedo (Foz) Revisitado” en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, pp. 118-137, para la nota pp. 127-128.

¹³⁰ PANOFSKY E. (1960), *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm. Para este trabajo hemos utilizado la versión castellana: PANOFSKY E. (2001), *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid. Empleamos el término renacimiento con minúscula, frente al Renacimiento con mayúscula referido a la cultura artística nacida en la Italia del siglo XV e irradiada posteriormente al resto de Europa. Una visión de conjunto sobre el concepto de renacimiento en la historiografía del arte románico puede encontrarse en MORÁIS MORÁN J. A. (2013), pp. 74-134. El autor diferencia entre los renacimientos griego del siglo V, el sextino, el carolingio, el otoniano y el paleocristiano, vinculando este último a Roma, Cluny y Montecassino.

“protorrenacimiento del siglo XII”, del que señala su origen *en regiones donde el elemento clásico era, y en cierta medida sigue siendo, un elemento intrínseco de la civilización (...) donde los monumentos del arte antiguo eran no solo abundantes sino también, al menos en algunas zonas, realmente importantes*¹³¹.

La puesta en valor del pasado monumental clásico como fuente y modelo para el arte medieval tiene una larga tradición en la historiografía artística europea y pueden encontrarse una multiplicidad de trabajos en este sentido en las escuelas italiana, francesa o británica¹³². Para el caso español, J. A. Moráis ha señalado que

(...) se advierte en la historiografía española la carencia de un estudio profundo y completo sobre la pervivencia del sustrato antiguo en los siglos del románico, no sólo desde un punto de vista meramente descriptivo, sino basado en el análisis global del fenómeno, teniendo en cuenta las cuestiones iconográficas, así como otras de diversa índole como la arquitectura, las producciones librarias y las fuentes escritas (...) ¹³³

A pesar de esta carencia, el mismo autor señala la trascendencia de los trabajos de S. Moralejo, quien dedicó parte de su obra a las relaciones existentes entre la plástica monumental románica y la antigüedad clásica¹³⁴. El autor engloba bajo el término hispano-languedociano toda una corriente de generación escultórica compartida entre Toulouse, Compostela, Jaca, León, etc. que se caracteriza por su ascendencia clasiquizante. Con S. Moralejo cerramos el círculo establecido por el trinomio

¹³¹ PANOFISKY E. (2001), p. 101. Sobre este concepto véase también: HASKINS C. H. (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge. GLASS D. (1969), *The Renaissance of the Twelfth Century*, Rhode Island. BENSON R. L., CONSTABLE C. (1982), *Renaissance and Revival in the twelfth century*, Oxford. VERGER J. (1996), *La Renaissance du XIIe siècle*, París. CONSTABLE C. (1996), *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge.

¹³² Ofrecemos un ejemplo significativo de cada una de ellas: ADHÉMAR J. (1996), *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, París. GREENHALGH M. (1989), *The survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London. SETTIS S. (1984), *Memoria dell'antico nell'arte italiano*, 3 v., Torino. Este último trabajo no se refiere exclusivamente al mundo medieval, resultando un manual absolutamente fundamental para entender el constante diálogo del arte occidental con el pasado clásico.

¹³³ MORÁIS MORÁN J. A. (2008), pp. 22.

¹³⁴ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984c), “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval”, en BERNARD A., SETTIS S. (eds.), *Atti Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Marburg, pp. 187-203. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, en ESPAÑOL BERTRÁN F., YARZA LUACES J. (coords), *Ve. Congrès espanyol d'història de l'art: Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, pp. 89-112. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989), pp. 35-51. El investigador gallego se posiciona en la misma vertiente que M. Durliat en cuanto a la importancia del factor clásico en la conformación de la plástica románica hispana, si bien M. Durliat no ha realizado ningún trabajo monográfico sobre el tema. Remitimos a la bibliografía del autor que iremos desglosando a lo largo del presente trabajo.

románico-Antigüedad-reforma, que posiciona el origen de la figuración románica en el centro de este tópico historiográfico. Con posterioridad a los estudios del historiador gallego han ido surgiendo toda una serie de trabajos que han venido a consolidar esta naturaleza clásica de ciertas corrientes del románico peninsular¹³⁵, no solo como una elección estética, sino con un afán político y un carácter legitimador en la línea del propio diálogo que la Roma gregoriana estaba estableciendo. Resultan a este respecto esclarecedoras las palabras de M. Poza sobre el valor de lo antiguo en el arte románico aragonés promovido por el monarca Sancho Ramírez:

(...) La escultura de su tiempo nace con mayor voluntad de ser *antigua* antes que *antiquizante* porque, para sus intereses legitimadores, el monarca ha optado por el referente a la Antigüedad como vehículo de construcción de su *auctoritas regia* (...) ¹³⁶

Con las reflexiones de la investigadora cerramos este capítulo teórico sobre las reformas, la Antigüedad y el arte románico, recuperando la pregunta inicial: ¿existe en Rebordáns y Mondoñedo un lenguaje artístico gregoriano? En el siguiente punto desarrollaremos el análisis pormenorizado de estos dos edificios objeto de estudio intentando dar respuesta a dicha pregunta o, al menos, otorgar algo de luz a esta compleja cuestión.

¹³⁵ Sirvan como ejemplo paradigmático las obras colectivas: VV.AA (2008), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa*, Barcelona. VV.AA (1994), *Los clasicismos del Arte Español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid. I. Bango encuentra este diálogo con lo clásico ya en la Alta Edad Media hispana: BANGO TORVISO I. (1999), “El ocaso de la Antigüedad. Arte y Arquitectura en la Alta Edad Media hispánica”, en CAMPS I SÒRIA J. (dir.), *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, Barcelona, pp. 175-185.

¹³⁶ POZA YAGÜE M. (2014), “Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino”, en MARÍA S. de, PARADA LÓPEZ DE CORSELAS M. (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V Clasicismo y poder en el arte español/L’Impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell’arte spagnola*, Bologna, pp. 185-198, para la nota p. 193.

4. Las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns. Apuntes histórico-edilicios

De manera preliminar, y antes de iniciar el análisis de las fábricas objeto de estudio durante el periodo románico, resulta conveniente realizar un pequeño excursus descriptivo sobre el estado actual de ambos edificios. Para ello además, nos detendremos en aquellas noticias documentales sobre ambos templos en la Edad Media y en aquellas que, trascendiendo el periodo, proporcionen información de relevancia sobre la historia edilicia de los conjuntos. De este modo, la historia arquitectónica viene a completar la historia diocesana, generando el marco para el estudio de los espacios y las imágenes de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns.

4.1 LA IGLESIA DE SAN MARTIÑO DE MONDOÑEDO

La iglesia de San Martiño de Mondoñedo se encuentra en el actual municipio de Foz (Lugo) en los arrabales de la población en un entorno eminentemente rural. La iglesia se eleva sobre una pequeña colina que la hace destacar de manera preeminente en el paisaje. En la actualidad sirve como templo parroquial y alberga la sede del Museo Parroquial de San Martiño de Mondoñedo¹³⁷.

Como veremos, la iglesia fue catedral entre los siglos IX y XII e incluso se ha planteado la posibilidad de que en este mismo solar se ubicase el monasterio Máximo sede de la diócesis de Britonia, mencionada en el *Parrochiale Suevum*. Tras el fin de su condición catedralicia, en la iglesia se instaló una comunidad de canónigos regulares de San Agustín hasta el año 1532 en el que pasa a depender directamente de la catedral de Mondoñedo, tras las capitulaciones entre el cabildo y el canónigo Gómez Dorado. Dicho cabildo tomó la decisión en el año 1547 poner frailes franciscanos en el monasterio, finalizando así la historia medieval del templo, caracterizada por su

¹³⁷ Mientras redactamos este trabajo el museo se encuentra en periodo de renovación y el concurso público para su gestión se encuentra abierto y en fase de adjudicación.

condición catedralicia entre los siglos IX y XII, y por la presencia agustina durante la Baja Edad Media¹³⁸.

Las noticias documentales que den noticias sobre la vida de la iglesia en la Edad Media son muy escasas. Ya se ha señalado como las donaciones de Raimundo de Borgoña de 1096 y la de la reina Urraca en 1117 son los dos documentos conservados del periodo románico que se han venido considerando fundamentales, al ser el primero la hipotética prueba de una coyuntura económica favorable para la elevación de un nuevo edificio (1096), y, el segundo, por acreditar el final de la condición catedralicia de la iglesia y el traslado de la sede a la actual población de Mondoñedo (1117). Ya en el siglo XIII la única referencia a la vida en San Martiño nos la proporciona H. Flórez, quien dice que el obispo Martín se retira al monasterio, donde fallece y es enterrado en 1250¹³⁹. En el siglo XIV, las noticias vuelven a ser escasas, y solamente se refiere a la iglesia un testamento de 1389, en el que Diego Pico deja una manda de quinientos maravedís por su alma y la de sus hermanos¹⁴⁰. Finalmente, la documentación del siglo XV es más abundante pero, como apuntó R. Yzquierdo, ninguna nos da noticias de la historia del edificio¹⁴¹. De entre ellos destacan los diferentes documentos dados en el contexto de la reforma de las órdenes religiosas llevada a cabo durante el reinado de los Reyes Católicos¹⁴².

La documentación que trasciende la Edad Media es fundamental a la hora de entender el aspecto actual del edificio y las posibles destrucciones y remotes sufridos. El devenir arquitectónico de la primitiva catedral de San Martiño de Mondoñedo está repleto de momentos de deterioro y casi ruina de la fábrica, a los que le suceden intervenciones de restauración y consolidación más o menos importantes a lo largo de una azarosa existencia. De entre todos los historiadores de la sede han sido S. San Cristobal y R. Yzquierdo los que se han ocupado con mayor ahínco de su historia arquitectónica desde la Edad Media hasta la contemporaneidad¹⁴³, y en sus trabajos han

¹³⁸ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), *De arte et architectura: San Martin de Mondoñedo*, Lugo, pp. 20-29.

¹³⁹ FLÓREZ H. (1764), pp. 154-155.

¹⁴⁰ CAL PARDO E. (1990), *Catálogo de los documentos medievales escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*, Lugo, doc. 1100, pp. 414.

¹⁴¹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 20.

¹⁴² LÓPEZ FERREIRO A. (1968), *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela, pp. 161-179.

¹⁴³ En lo que sigue expondremos algunas de las noticias alusivas a la fábrica que ha recogido YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp. 20-29.

recogido algunas de las intervenciones constructivas y de restauración más relevantes que se realizaron en la iglesia y en las dependencias anexas. De otra parte, ha resultado decisiva la publicación en diversos trabajos de la documentación de la catedral de Mondoñedo, editada por E. Cal Pardo, que ha sacado a la luz mucha de la información acerca de las diversas intervenciones en este templo.

El mal estado de la fábrica puede rastrearse ya en el siglo XVI. R. Yzquierdo considera que con la anexión en 1535 de San Martiño de Mondoñedo al cabildo de Mondoñedo *se trató de poner remedio a la ruina, quizá moral, pero sin duda material que amenazaba a los antiguos edificios monásticos*. En fechas sucesivas, se recoge un cierto número de noticias referentes al estado de la iglesia y de algunas otras construcciones. Así, en un documento de 1546 el testigo Gómez Basanta dice del monasterio que *claustras e claustrina e clausura e cabildo cubierto delante, e con coro de madera... e con su campana, todo maltratado e caído y que el dicho monesterio un campanario de madera que se quiere caer por mal reparo*¹⁴⁴. El mismo tipo de comentarios acerca del estado del monasterio se encuentran en otro documento de 1546 donde se constata que *estaba en mal estado y casi ruinosas las casas y cámaras y claustros del mismo*.

Dos años más tarde, el 7 de septiembre de 1548, y tras atestiguarse previamente un continuo flujo de pagos para reparaciones, el Licenciado Molina y Pedro Montero interpelean al obispo mindoniense *sobre la traza que él quería dar a lo del Monasterio de San Martín de Mondoñedo a fin de dar comienzo a la obra*; el 13 de noviembre de ese mismo año se dieron órdenes para realizar dicha obra¹⁴⁵. Al año siguiente se atestigua un nuevo contratiempo y se ordena al Arcediano de Azumara que inspeccione un muro derruido. El 10 de mayo, el bachiller Bautista López de Villa, Visitador General del Obispado, ordenó al cabildo *que realizase obras de reparación del edificio, que se hallaba muy deteriorado y a punto de caer*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Ambas citas han sido tomadas de YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 22.

¹⁴⁵ CAL PARDO E. (1992), *Catálogo-Regesta de la documentación del siglo XVI del Archivo de la Catedral de Mondoñedo*, Santiago de Compostela, docs. 351, 354, 375 y 384, pp. 72, 77 y 79.

¹⁴⁶ CAL PARDO E. (1992), pp. 84, 87 y 765. Docs. 408, 424 y 3542. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (1984), *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, Mondoñedo. Este último trabajo ha sido reeditado en diversas ocasiones y para la realización de este trabajo hemos utilizado la edición del año 2003, por lo tanto en lo que sigue nos referiremos a él como SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), pp. 20-21. Citado por YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 24, nota 75.

Ya en el siglo XVIII, el templo volvía a necesitar intervenciones constructivas y en 1735:

(...) necesitaba la iglesia de San Martín estos muchos y considerables reparos: cerrar el atrio y terraplenar para asegurar la iglesia; listar las juntas de las piedras por fuera, porque penetraba el agua; cerrar las cuatro claraboyas (ventanas) de la capilla mayor y dos colaterales, porque sobre no servir para la luz de la iglesia, entra por ellas el aire y el agua y destruye los retablos; componer el pórtico de la iglesia y el camino para asegurar una esquina; que la torre de las campanas se suba, y que estando sobre el caballete de la iglesia se hagan cuatro claraboyas ó arcos levantados á correspondencia del alto de la torre y se cubra con su chapitel, porque en la forma en que se halla dicha torre no oíen los vecinos las campanas para concurrir á la iglesia, ítem se haga escalera por la parte de adentro para subir al coro (...) ítem que se junten de cal las juntas de las piedras por la parte de adentro y se limpien las que están negras y cubiertas de moho, excepto las pinturas y letreros que están junto al altar de San Gonzalo, que estas se conserven, que en el crucero se ejecute lo mismo, pero las bóvedas de la capilla mayor y sus colaterales se revoquen, blanqueen y reparen, que el altar de San Antonio se condene y se saque de allí; que la pared de detrás del altar se reedifique por estarse arruinando (...) ¹⁴⁷

A la luz de la situación descrita por J. Villa-amil, el templo había llegado a un estado muy deficiente al XVIII. Dicha precariedad propició una nueva intervención en 1748 en la que se hizo un nuevo pavimento para la iglesia. En 1749 se atestiguan nuevamente intervenciones en la iglesia, en este caso de mayor importancia:

(...) se descubrió y retejó toda la iglesia y las capillas separándose con argamasa su asiento, reedificose el frontis que estaba desmoronado, compúsose y cubrióse el campanario haciéndole toda la escalera y una puerta (que no la tenía) y reparóse el coro. Hízose el atrio con paramento arrimo defensa de la iglesia, púsose una puerta a la sacristía con su cerradura,

¹⁴⁷ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (1904), Galicia Sagrada. Tomo VI. Iglesias Gallegas de la Edad Media, Madrid, p. 39. Para el presente trabajo hemos empleado la edición facsimilar del año 2005. En adelante VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), pp. 42-43.

púsose cerradura a los cajones de la sacristía, hízose un muro que faltaba por la parte de arriba, hiciéronse celosías para todas las claraboyas (...) ¹⁴⁸

A juicio de R. Yzquierdo ¹⁴⁹, estas importantísimas obras de mantenimiento del templo no debieron realizarse en su totalidad, y por ello en 1754 se dictamina que se *reedifique i faie toda regularidad el techo de todas las naves menores de la Iglesia y se repare de lo necesario y reteje bien el de la principal que aunque está bueno i fallado con toda tempestad de aires y agua se ve el día* ¹⁵⁰.

Con esta situación se llegó a la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que acontece uno de los sucesos más determinantes en relación al estado actual de la fábrica catedralicia. En el año 1861, el día 28 de febrero:

(...) en que se celebraba el precepto, se desplomó toda la cubierta de las naves. En 1868 se reemplazó con otra de pendolón de roble, y en ese mismo año se construyeron por el verano los estupendos contrafuertes del ábside central, bajo la dirección del maestro de obras de Mondoñedo D. Francisco Lanteiro, habiéndose concedido 16.000 reales para la obra y 4000 para la capilla provisional (...) ¹⁵¹

S. San Cristobal transcribe en su trabajo el dictamen que se efectuó al respecto y que se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Archivo. 51-A-5) y que reproducimos a continuación:

El 28 de Febrero último se arruinó el muro norte de la iglesia parroquial de San Martín de Mondoñedo, y como consecuencia gran parte de la nave mayor, y todo lo de su costado.

La Iglesia pertenece al periodo románico, según lo denotan sus características arquitectónicas, y debió de ser construida en el siglo XII, indicándolo así el género de su ornamentación, tan raro en este país, como corriente en el reino de Aragón y ultrapirenaico...

El muro derecho, cuya ruina ha sido la causa de la grande y casi totalidad que hoy padece tan respetable monumento, afirma la tradición que fue construida por San Rosendo, cuando ocupaba la silla Minduniense o

¹⁴⁸ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), pp. 96-97.

¹⁴⁹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 28.

¹⁵⁰ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 31.

¹⁵¹ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 44.

Dumiense, allí situada desde la muerte de Sabarico verificada en la Era de 905, hasta su traslación al Valle de Brea, poco después de la construcción de esta Iglesia. No encontrándose repugnancia en admitir la construcción en la época de San Rosendo... y en ciertos fustes, algunos de ellos con sus correspondientes basas ligeramente empotrados en el muro, que le dan mucha semejanza con los que se conservan en Asturias¹⁵².

El documento resulta llamativo ya que en su mayor parte se trata de un breve informe histórico-artístico, circunscribiéndose las apreciaciones referidas al problema del derrumbe al breve párrafo inicial. Aun así la imagen que transmite el texto es clara: el colapso del muro norte provocó la caída de la colateral y de una gran parte de la nave principal. La consiguiente intervención fue dirigida por Francisco Lanteiro, quien restauró

(...) las redes sobre la arquería que cayeron en su hundimiento de todo su techo verificada en el año 1861, amaderarla, asegurarla y baldosarla y fortificarla por el extremo del presbiterio, por donde también amenazaba una inminente ruina, con cuatro grandes columnas o arrimaderos, su coro y muros, que era indispensable para poder celebrar el Santo Sacrificio de la misa (...) ¹⁵³

A tenor de las fuentes documentales expuestas, parece fuera de toda duda que la obra de restauración, finalizada en el año 1866¹⁵⁴, fue posiblemente la más importante que sufrió el edificio a lo largo de su historia y también fue esta intervención la que le imprimió el característico aspecto exterior que puede verse hoy día, con unos poderosísimos contrafuertes que apuntalan y sostienen el edificio desde los muros de cierre de la cabecera.

Con la declaración como monumento histórico-artístico el día 3 de junio del año 1931, no cesaron los problemas e intervenciones en la antigua iglesia catedralicia, si bien estos fueron de menores dimensiones que el gran derrumbe del año 1861. Durante las décadas de los 60 y los 70 del siglo XX, la iglesia y su entorno fueron objeto de diversas intervenciones enfocadas a la conservación y al mantenimiento, dirigidas por

¹⁵² SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), pp. 103-104. Quisieramos destacar como del informe se infiere un llamativo conocimiento de la cultura artística medieval hispana en un momento, además, donde la amplia difusión de la técnica de la fotografía aun no se había producido.

¹⁵³ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 105.

¹⁵⁴ S. San Cristobal afirma que *el edificio restaurado pudo inaugurarse el día 11 de noviembre de 1866*. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 104.

parte de la Dirección General de Bellas Artes (D. G. BB. AA.). También en esas fechas se realizaron las campañas arqueológicas, dirigidas por M. Chamoso, que sacaron a la luz la necrópolis medieval¹⁵⁵. En el año 1972 se intervino otra vez en las cubiertas y el mantenimiento de los muros.

La última gran actuación en el templo se realizó entre los años 2007 y 2009 con la rehabilitación dirigida por el arquitecto Mario Crecente en el contexto del “Anteproyecto museológico. San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo)” por encargo de la *Subdirección Xeral de Conservación e Restauración de Bens Culturais de la Xunta de Galicia*. Fue entonces cuando se llevo a cabo la restauración de las pinturas murales del templo a cargo de Blanca Besteiro, en la que se descubrieron los frescos románicos del siglo XII¹⁵⁶.

El resultado de este azaroso devenir es una iglesia que presenta una difícil lectura en su arquitectura. La planta es de tres naves con una cabecera también tripartita con ábsides semicirculares con un reducido tramo recto previo. En los ábsides colaterales se abre, respectivamente, un único vano, mientras que en el muro de cierre del central se abren tres saeteras. La iglesia tiene un crucero no marcado en planta en el que se dispone un cimborrio sobre trompas. El espacio de las naves se divide en tres tramos por medio de pilares cruciformes, siendo los dos más orientales los únicos que tienen columnas, resolviéndose por medio de unas sencilla pilastras los restantes. Estos cambios de soporte son también apreciables en los muros de la iglesia y mientras en el

¹⁵⁵ El resultado de las excavaciones fue publicado en CHAMOSO LAMAS M. (1967), “Las primitivas Diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos”, *Bracara Augusta*, XXI, pp. 356-360. En las excavaciones se buscaba además una cripta en la cabecera, la fijación de las pinturas murales del crucero, y la reordenación de la capilla mayor y el retablo pétreo. REQUEJO ALONSO A. B. (2005), *Los museos eclesiásticos en Galicia*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, p. 351. Nota 666.

¹⁵⁶ Sobre estas pinturas véase BESTEIRO B. (2009a), “Informe técnico: sobre la técnica de ejecución de la pintura románica. Las recetas de los muralistas románicos”, *Románico. Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 8, pp. 32-37. BESTEIRO B. (2009b), “As pinturas murais da catedral de San Martiño de Mondoñedo. Foz (Lugo)”, *Estudios Mindonienses*, 25, pp. 79-104. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2009a), “San Martiño de Mondoñedo: un edificio singular del arte medieval gallego. A propósito del descubrimiento de un ciclo pictórico del siglo XII”, en SINGUL LORENZO F. (ed.) *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado, Congreso Internacional, Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) y Celanova, 27-30 de junio, 2007*, Santiago, pp. 51-65. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2009b), “Cuando las catedrales románicas estaban pintadas: el ciclo pictórico de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) al descubierto”, *Románico. Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 8, 2009, pp. 18-31; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010b), “Didacus Gelmirius, patrono de las artes. El largo camino de Compostela, de periferia a centro del Románico”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (ed.) *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, pp. 32-97, especialmente. pp. 93-97.

muro norte se adosan unas semicolumnas que se interrumpen a media altura, en el sur estas son sustituidas de nuevo por pilastras –con la excepción del tramo más oriental en el que se encuentra una columna con un capitel con figuración en eje con el pilar cruciforme del crucero–.

En cuanto a las cubiertas, en los ábsides se emplean bóvedas de horno para el hemiciclo y de cañón para los tramos rectos. También bóvedas de cañón transversales se disponen en los brazos del crucero, usándose finalmente cubiertas a dos aguas para cubrir las naves. En los muros de la iglesia se abren cuatro ventanas en el sur y cuatro en el norte. Los accesos se realizan por la puerta abierta en el muro occidental y por la practicada en el último tramo del muro norte. Existe una segunda puerta en este muro pero cegada en la actualidad. La historiografía recoge la existencia de un segundo vano de acceso cegado al occidente que no nos ha sido posible constatar¹⁵⁷. Los dos últimos elementos a destacar son dos pequeñas estructuras adosadas al cuerpo de la iglesia: una torre de cronología gótica al occidente (cuyo vano de acceso está también cegado) y una sacristía en el muro sur. El aparejo empleado en todo el conjunto se caracteriza por su irregularidad, en la que se emplea tanto mampostería como sillarejo, y por el uso de materiales de diferentes cromatismos.

Finalmente, los trabajos escultóricos se concentran en los canecillos de los aleros de los muros sur y norte, del muro oriental de la sacristía y de la capilla mayor. Además se encuentran varios grupos de canecillos reutilizados en el interior del edificio. Por su parte, los capiteles esculpidos del templo se concentran únicamente las columnas del arco triunfal, en las de los pilares del crucero y en la única de las columnas del muro sur. Como veremos, este cierto desorden descrito evidencia la existencia de diferentes fases constructivas realizadas en la iglesia.

4.2 LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ DE REBORDÁNS

La iglesia de San Bartolomé se encuentra en la población de Tui, en uno de sus arrabales. En la actualidad, la otrora iglesia monacal y catedralicia, cumple las funciones de parroquial en un pequeño barrio tudense.

¹⁵⁷ En el interior del muro no se constata este acceso y no ha sido posible acceder al muro exterior por las condiciones del a maleza. En las fotografías que hemos podido consultar tampoco se esclarece esta cuestión.

La información sobre la historia de la iglesia es sumamente parca. Su fundación quizá se produjese en el siglo X en tiempos de Ordoño II, pero la documentación no es esclarecedora hasta tiempos de Alfonso V, ya en el siglo XI¹⁵⁸. Además de los documentos sobre su vida en los años de la restitución diocesana, destaca la noticia recogida en la *Historia Compostelana* que nos informa de como, el todavía obispo, Diego Gelmírez se detuvo en el monasterio de Rebordáns en su huída desde Braga tras el célebre Pío Latrocinio en 1108¹⁵⁹. Según F. Ávila y la Cueva, con el fin de la condición catedralicia y la hipotética llegada de los agustinos, se produjo a la demolición de la iglesia y a la construcción de una nueva (a tenor de los restos conservados fechados en el siglo XI, debemos estar más bien ante una fase de obras menos agresiva de la descrita por el historiador tudense)¹⁶⁰. Desde que la sede se traslada a la Oliveira en tiempos del obispo Pelayo Meléndez, la situación se va volviendo crítica a lo largo de los siglos medievales hasta que en 1435 pasa a formar parte de las posesiones de la catedral y se convierte en parroquial¹⁶¹.

La historia de las intervenciones arquitectónicas posteriores a la Edad Media no nos es tan conocida como en el caso mindoniense. Además de la campaña de obras del siglo XII mencionada por F. Ávila y la Cueva, solamente tenemos documentada otra noticia que nos indique la realización de obras en la fábrica. En el año 1379 se recoge una noticia sobre el retajado de la iglesia:

(...) que os ditos freigueses retellen e preparen as naves do dito mosteiro ata as capelas en que están os dous altares da súa custa dos ditos freigueses de tella e de madeira en tal guisa que non chova no dito mosteiro e ditos abade os trate benignamente cuando aguisaren o dito mosteiro e que lles faga prestanza e amor da súa vianda amorosamente e caritativamente (...)¹⁶²

Ya en el siglo XVI la documentación nos muestra diversas intervenciones en la fábrica. En el año 1529, se documente un mandato a Morguete Rodríguez, tenenciero,

¹⁵⁸ BANGO TORVISO I. (1987), *Galicia Románica*, Vigo, p. 135.

¹⁵⁹ FALQUE REY E. (1994), *Historia Compostelana*, Madrid, I, 15, pp. 34-35.

¹⁶⁰ ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995), tomo III, p. 147.

¹⁶¹ BANGO TORVISO I. G. (2012), "Rebordáns. Iglesia de San Bartolomé", en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. Mª. (dirs.) VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. Pontevedra*, vol. 2, Aguilar de Campoo, pp. 994-1006, para la nota p. 993.

¹⁶² IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), "La iglesia y monasterio de San Bartolomé de Rebordáns", *Boletín de estudios del Seminario "Fontán Sarmiento" de hagiografía, toponimia y onomástica de Galicia*, nº 17, pp. 91-104, para la nota pp. 101-103.

para hacer un campanario encima de la puerta principal de la iglesia¹⁶³. Pocos años después, en 1540 se interviene de nuevo en la zona occidental del edificio y se ordena que se *revoque y rache el portal y otón principal del dicho monasterio con cal*¹⁶⁴. Finalmente en 1560, se mando hacer *un coro de madera de la parte de medio, sobre la puerta principal, para de allí se cantar la misa y vísperas de San Bartolomé*¹⁶⁵.

En 1610 P. Sandoval nos proporciona la muy interesante noticia sobre la existencia de dos capillas dedicadas a San Benito, en el lado septentrional, y a San Lorenzo, en el meridional. En el año 1628 el abad de San Mamed de Loureza hacía una contribución para la reposición del tejado de dicha capilla, desplazar su altar para que estuviese mejor iluminado¹⁶⁶. Como veremos, estas noticias llevaron a E. Almeida a proponer una planta cruciforme para la iglesia en la que a las naves se le adosaban estas dos capillas¹⁶⁷.

En el siglo XVIII hay numerosas intervenciones en el edificio que han sido estudiadas recientemente por B. Ces, quien concluye que:

(...) Los cargos más habituales del libro de fábrica en el siglo XVII corresponden a retejos, sustitución de elementos de carpintería y otros reparos sin especificar de escasa cuantía, pero en las cuentas de 1678 aparece un gasto atípico destinado a componer el estribo de la sacristía,⁹² sin que las visitas antecedentes y posteriores de los años 1668 y 1682 hagan alusión alguna al estado material de dicha sacristía. Unos años antes, el 24 de diciembre de 1647, el Cabildo de Tui realiza una libranza de 112 reales al arcediano de Alabruje (en el manuscrito escrito Labruje⁹³) por reparos de la iglesia de San Bartolomé, pero no se especifica en qué consistió la reparación (...) ¹⁶⁸

En opinión de la misma autora, la capilla mayor se vio afectada por el terremoto de Lisboa del 1de noviembre de 1755, si bien *no se han localizado documentos que*

¹⁶³ BOUZÓN GALLEGO A. (2010), "La parroquia de San Bartolomé de Rebordanes (Tui). Aproximación a su historia a través de las visitas pastorales de los siglos XVI y XVII", *Telmus: anuario del Instituto Teológico San José*, n. 3, pp. 247-268, especialmente pp. 256-257.

¹⁶⁴ BOUZÓN GALLEGO A. (2010), p. 258.

¹⁶⁵ BOUZÓN GALLEGO A. (2010), p. 260.

¹⁶⁶ BOUZÓN GALLEGO A. (2010), pp. 266-268.

¹⁶⁷ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 94.

¹⁶⁸ CES FERNÁNDEZ B. (2015), *Los efectos del seísmo de Lisboa de 1755 sobre el patrimonio monumental de Galicia*, Tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña, vol. 2, p. 314.

establezcan el alcance de los nuevos trabajos de reparación de la capilla mayor¹⁶⁹. La investigadora se hace eco de las noticias recogidas por F. Ávila y la Cueva, y se pregunta el desmontaje de las capillas de San Lorenzo y San Benito pueden ser una muestra de los daños sufridos por el templo¹⁷⁰. También a finales del siglo XVIII se reconstruye la fachada ya que, a tenor del *informe emitido por Juan Francisco de Novás reflejado en el acta capitular del 17 de julio de 1776, debía presentar ésta un desplome hacia el exterior, posible consecuencia también de la serie sísmica*¹⁷¹, si bien las obras no se iniciarían hasta el año 1780 en opinión de la misma autora. Las obras del siglo XIX no son de gran importancia y las labores documentadas son de mantenimiento. Ya en el siglo XX se eleva la nueva sacristía en el año 1921, año en que además redescubren las capillas laterales¹⁷². Tras el informa realizado para la inclusión del templo en la lista de monumentos histórico-artísticos en 1941¹⁷³, se realizan entre los años 1964 y 1966 una serie de obras como la retirada de los retablos y el rebaje del pavimento del ábside mayor y del ábside del lado del Evangelio. Tras la retirada del retablo mayor se procedió a restaurar las pinturas. La historia edilicia de la iglesia termina con la intervención arqueológica de M. Chamoso, tras la cual se rebaja el pavimento, se suprime la tribuna y se retira el retablo del ábside sur¹⁷⁴.

El edificio que ha llegado a la actualidad es una iglesia de tres naves y tres ábsides, siendo de testero recto los laterales y de perfil semicircular el central. Los dos pilares cruciformes de la zona más oriental de la nave son más complejos y a ellos se adosan semicolumnas rematadas con capiteles en los que se desarrolla la decoración esculpida. Capiteles esculpidos se encuentran también en las columnas de los arcos de acceso a los tres ábsides. Los pilares más occidentales son mucho más sencillos y

¹⁶⁹ CES FERNÁNDEZ B. (2015), p. 317.

¹⁷⁰ (...) *crucero con dos capillas colaterales que lo formaban, pero a mediados del siglo XVIII se las deshicieron por ser demasiado grande el templo, y sus altares los colocaron en las cabeceras de las naves de los respectivos costados que son los que hoy se dicen de la Virgen del Carmen y el de la Virgen del Rosario*. Transcripción de IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 93.

¹⁷¹ CES FERNÁNDEZ B. (2015), p. 318.

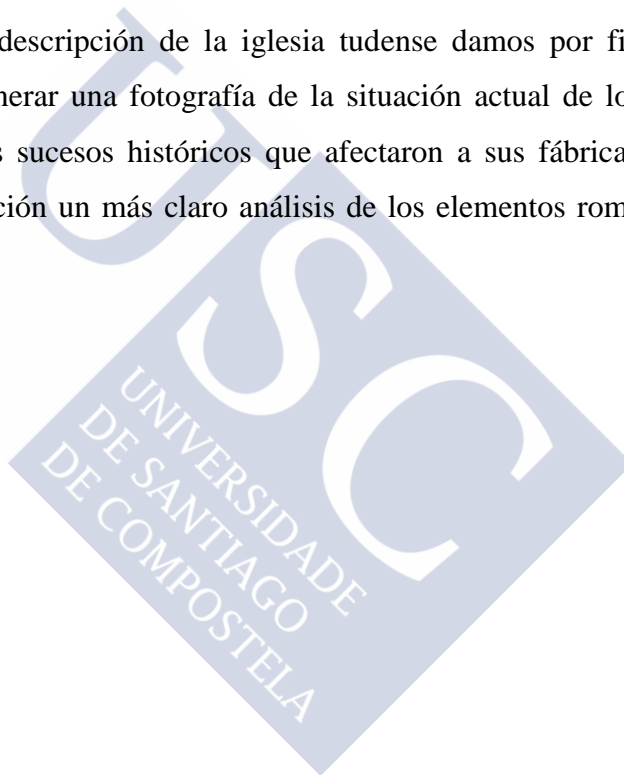
¹⁷² CES FERNÁNDEZ B. (2015), p. 320.

¹⁷³ SÁNCHEZ CANTÓN F. J. (1943), "Informe sobre la inclusión entre los monumentos históricos nacionales de la iglesia de San Bartolomé de Rebordanes", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 111, pp. 105-108.

¹⁷⁴ CHAMOSO LAMAS M., FILGUEIRA VALVERDE J. (1976), "Excavaciones arqueológicas en la iglesia y atrio de San Bartolomé de Rebordanes de Tuy (Pontevedra)", *Noticiario arqueológico hispánico*, nº. 4, pp. 323-334. El trabajo ha sido reeditado en CHAMOSO LAMAS M. (2009), "Excavaciones arqueológicas en la iglesia y atrio de San Bartolomé de Rebordanes de Tuy (Pontevedra)", en YZQUIERDO PERRÍN R. (coord), *Chamoso Lamas, Manuel, 1909-1983. Estudios sobre arte, arqueología y museología*, A Coruña, pp. 437-449. En lo que sigue utilizaremos esta edición. CES FERNÁNDEZ B. (2015), p. 321.

presentan un perfil cuadrangular al que se adosan columnas a oriente y occidente. Adosados al interior del muro de cierre occidental se encuentran unos soportes aun más sencillos con una única semicolumna. La iluminación del templo se realiza por medio de las tres ventanas de los muros occidentales de las capillas y de las saeteras abiertas sobre los arcos de acceso a estas. Dos ventanas más se abren en el muro sur (una sobre la puerta de acceso y la otra sobre la sacristía) y tres en el muro norte. Los vanos de acceso se disponen en el muro sur y en la portada occidental. Finalmente el edificio se cubra con cubiertas a dos aguas a excepción de los ábsides. En el ábside central se emplea una bóveda de cañón para el tramo recto y de cascarón para el hemiciclo, mientras que los ábsides colaterales se cubren con bóveda de cañón.

Con esta sucinta descripción de la iglesia tudense damos por finalizado este capítulo que pretende generar una fotografía de la situación actual de los templos en relación a algunos de los sucesos históricos que afectaron a sus fábricas, en aras de poder realizar a continuación un más claro análisis de los elementos románicos de los mismos.





II. ESPACIOS

A la hora de establecer un método de análisis para el espacio arquitectónico de las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns, procederemos de manera individual con cada uno de los ejemplos. Para la iglesia mindoniense estableceremos unas coordenadas de análisis basadas en cinco puntos:

- 1- La hipotética persistencia de una fábrica altomedieval
- 2- La adscripción de su lenguaje arquitectónico a ciertos lugares comunes historiográficos
- 3- El establecimiento de una lectura para las fases constructivas
- 4- La huella de la historia edilicia post-medieval

Por su parte, el estudio de la espacialidad de San Bartolomé girará en torno a la dialéctica existente en la iglesia entre los nuevos planteamientos románicos y las persistencias heredadas de los modos arquitectónicos altomedievales. En ningún caso la estructura será rígida, ya que entendemos que todos estos puntos se interrelacionan en mayor o menor medida.

1. San Martiño de Mondoñedo

1.1 LA FÁBRICA PRERROMÁNICA

Todos los estudios que se han ocupado de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo han coincidido en señalar la presencia de elementos altomedievales en la fábrica románica. Una de las primeras anotaciones en este sentido fue realizada por J. Villa-amil, para quien la existencia de *columnas que no guardan analogía con el plan*

*actual del edificio*¹⁷⁵, se justificaría por la construcción del conjunto del muro norte en una cronología anterior a la de la iglesia románica. El investigador señaló que para la tradición esta fábrica fue realizada en tiempos de san Rosendo. Esta cronología rosendiana será la que se impondrá, con matices, a lo largo de los diferentes estudios realizados en el siglo XX e inicios del XXI.

Posteriormente, en la historiografía de la década de 1970 se perfilaron algunas de las líneas maestras sobre el San Martiño de Mondoñedo prerrománico que, en cierta medida, se han mantenido vigentes hasta el día de hoy. Los estudios de B. Regal, M. Chamoso, o Á. del Castillo apuntalaron la vieja opinión de J. Villa-amil acerca de los condicionantes altomedievales del templo románico. De entre los estudios de esta generación de historiadores del arte, destaca sin duda el capítulo dedicado al templo que M. Núñez incluyó en su monografía sobre la arquitectura prerrománica en Galicia, publicado en el año 1978. En dicho trabajo, fruto de su tesis doctoral, el investigador realizó el análisis más exhaustivo publicado hasta la fecha sobre la obra altomedieval mindoniense. Pero antes de desarrollar las líneas maestras del trabajo de M. Núñez nos detendremos brevemente en dos de los estudios que le precedieron¹⁷⁶.

En la *Galice Romane*, B. Regal coincide con la tesis de J. Villa-amil al fechar también en el siglo X los flancos norte y sur del edificio, si bien consideró que existían importantes modificaciones posteriores en ambos paños murales, como el aparejo y las puertas del muro norte, o las pilastras adosadas del muro sur, entre otros. De nuevo, llaman su atención las columnas del muro norte, de las que dice que *elles impliquent évidemment une époque antérieure*¹⁷⁷. Á. del Castillo, por su parte, identifica elementos prerrománicos en el exterior del templo: específicamente piensa en una reutilización de los capiteles de la portada¹⁷⁸.

M. Núñez asume la tradición precedente en cuanto a la cronología de la fase prerrománica de San Martiño, y ubica nuevamente la construcción de la iglesia del siglo X en tiempos del gobierno de san Rosendo, entre los años 927 y 940, si bien considera

¹⁷⁵ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 39.

¹⁷⁶ No nos ocuparemos en este sucinto resumen historiográfico de la memoria de excavación publicada por M. Chamoso en 1967, ya que ocupará un apartado propio en el subcapítulo dedicado a las prospecciones arqueológicas del templo.

¹⁷⁷ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), *Galice Romane*, Sainte Marie de la Pierrequi-Vire, p. 57.

¹⁷⁸ CASTILLO LÓPEZ Á. del (1972), *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago de Compostela, p. 336. Para este trabajo hemos empleado la edición del año 1987, en adelante CASTILLO LÓPEZ Á. del (1987).

que la obra rosendiana se encuentra supeditada a una infraestructura que *funde as súas raíces na época visigoda*¹⁷⁹. Las huellas de la fábrica prerrománica son visibles, en su opinión, tanto en los muros sur y norte como en algunos elementos reutilizados en la portada, así como en la actual sacristía y en la torre.



Figura 1: Capiteles portada occidental

El autor se cuestiona si la extraña articulación interior de paramentos del muro norte, con columnas sin capiteles, podría corresponderse con unas arquerías ciegas adosadas al muro, siguiendo las experiencias de San Cristina de Lena o de Santa María de Vilanova dos Infantes. Este último templo ayudaría a establecer una línea genetista entre fábricas, ya que la iglesia de Vilanova fuera fundada por Ilduara, madre de san Rosendo, obispo y abad de Mondoñedo¹⁸⁰. Considera también altomedievales ciertos elementos del muro norte, como las *fiadas do primitivo aparello astra un certo nivel e o arco en ferradura dunha antiga porta*¹⁸¹. El mismo tipo de hiladas serían apreciables en las secciones inferiores del lienzo mural sur y, de modo general, M. Núñez constata que este uso de un aparejo pequeño a soga y tizón sería similar al empleado en otros edificios prerrománicos gallegos como San Martiño de Pazó, Santa Eufemia de Ambía

¹⁷⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), *Arquitectura prerrománica*, Santiago de Compostela, p. 239.

¹⁸⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), pp. 239-241.

¹⁸¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 241.

o, de nuevo, Vilanova dos Infantes. Identifica también ascendencia altomedieval en los arcos de la puerta norte y de la torre sur, que en su opinión habrían tenido en origen un perfil de herradura que adquirió la forma de medio punto en el periodo románico, al ser privados de los antiguos apoyos que habrían acentuado la rosca de la herradura¹⁸². En cuanto a la sacristía, señala el investigador que las catas exploratorias realizadas por M. Chamoso dejaron al descubierto:

(...) muros de cementación, sartegos, restos de *terra sigilata*, moedas de bronce, parte dunha inscrición do século X de caracteres análogos ás lousas de Santa Eufemia de Ambía, vestixios todos dunha comunidade cristiá organizada e significativa, cunha necrópole que nos sorprende pola calidade dalgunhas pezas, co emprego de mármore nalgúns dos seus fustes e capitéis (...)¹⁸³

Los últimos elementos altomedievales identificados por M. Núñez son de tipo escultórico: los capiteles del portal occidental del templo (figura 1), con una cronología visigoda propuesta para el de la jamba izquierda, y un friso fragmentado en las cornisa del tejaro de la capilla mayor, donde se repiten formas de herencia hispano-visigoda relacionables con Santiago de Peñalba¹⁸⁴. Con estos indicios, y siendo consciente de las dificultades a la hora de determinar una tipología para el templo prerrománico, se decanta el autor por una planta de una nave única con accesos en los muros norte y sur¹⁸⁵.

Junto a esta individualización de vestigios del periodo altomedieval, M. Núñez realizó una lectura de conjunto sobre las relaciones espaciales entre las fábricas románica y altomedieval, que tuvo una muy importante proyección en los estudios posteriores sobre el propio edificio románico:

(...) esta concepción do edificio a partir dunha relación fundamentalmente asturiana non parece quedar reducida ó apartado prerrománico: o edificio románico mostra nos primeiros tramos unha herdanza astur, sen a que non se pode entender a súa estrutura, aínda que isto represente un certo arcaísmo. Citemos, entre outros rasgos, unha certa

¹⁸² El autor acompaña su argumentación con las reconstrucciones de los perfiles originales de los arcos. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), pp. 242-243.

¹⁸³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 242.

¹⁸⁴ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), pp. 244-245.

¹⁸⁵ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 241.

concepción de estreitura nas naves, con proporcións elevadas; iluminación directa a través de xanelas abertas na mesma maior, que non cabería interpretar unha audacia técnica; muros organizados con fortes pilares e pilastras, construídos con sillares pequenos e impostas molduras que sosteñen os arcos de medio punto... É dicir, falaría dunhas solucións que toman vida a partir dunha resposta aprendida, boa proba daquello que Schlunk denominou *lonxevidade do estilo asturiano*. A relación continuada con Asturias explica a ampliación e replanteamento do edificio na segunda metade do século XI-XII, en tempos do bispo Gundisalvus (...), sen beneficiarse dos influxos compostelanos, a pesar das simpatías do bispo Nuño Alonso (1112-1136) por Xelmírez (...)¹⁸⁶

Con estas palabras, M. Núñez plantea una doble dirección de análisis de la fábrica románica mindoniense que, al margen de consideraciones formales o descriptivas, pone el foco en la posición de la arquitectura de Mondoñedo en relación al marco cultural. Por una parte, señala que la iglesia de finales del siglo XI está fuertemente condicionada en su desarrollo espacial por la construcción que le precede, ya hemos mencionado como esta hipótesis ha gozado de un éxito superlativo en la historiografía artística de las cuatro últimas décadas. Menos éxito, sin embargo, ha tenido la segunda línea de investigación propuesta por el propio M. Núñez, que considera nulos los influjos arquitectónicos de la catedral de Santiago en la conformación de la fábrica de Mondoñedo, aun a pesar de la presencia filocompostelana en la cátedra episcopal mindoniense de Nuño Alfonso a partir de 1112. Resulta, a nuestro entender, de un enorme interés este punto, ya que la consideración de que los talleres de Compostela no ejercieron su influencia en estas campañas románicas ha sido también planteada en los estudios dedicados a la escultura del templo. La consideración de que los talleres de Mondoñedo no se vieron influenciados por los trabajos de la catedral compostelana ha tenido, indudablemente, un mayor éxito en los estudios sobre las artes plásticas, en claro contraste con la escasa repercusión conseguida en los análisis arquitectónicos de la iglesia.

Consideramos que la ausencia del factor compostelano en el taller mindoniense debe analizarse de manera conjunta en su doble vertiente, tanto plástica como arquitectónica, y que la importancia de esta vía en paralelo para la conformación del

¹⁸⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 241.

románico en el noroeste no debe ser minimizada. Sin duda las consecuencias de estas apreciaciones que posicionan a Mondoñedo en la órbita de la *longevidad del estilo asturiano*¹⁸⁷ son de un profundo calado y necesitan de un mayor desarrollo, por lo que volveremos a ellas una vez terminada la visión de conjunto del templo.

Las siguientes páginas sobre el templo altomedieval de Mondoñedo se hicieron esperar hasta la década de 1990, cuando R. Yzquierdo dedicó algunos de sus trabajos a esta fase de obras de la primitiva catedral. El autor difiere de la hipótesis defendida por M. Núñez, al considerar que el templo pudo haber tenido una planta muy ancha de tres naves, aunque más corta que la iglesia románica actual¹⁸⁸. Descarta que la iglesia pudiese tener una única nave porque *de haber sido así la iglesia de Mondoñedo tendría una inusitada anchura que superaba los trece metros, es decir que rebasaría ampliamente la anchura de la nave central de la basílica de Santiago*¹⁸⁹. Tampoco concuerda con la datación prerrománica de las columnas truncadas a media altura del muro norte, que para él pertenecen a la iglesia del siglo XI¹⁹⁰.

En una publicación posterior, el autor añade una nueva etapa a la historia constructiva de la iglesia, al diferenciar entre dos sub-fases en la fase prerrománica de la iglesia (además de la fase visigoda señalada ya por M. Núñez): R. Yzquierdo distingue entre una etapa de la fábrica coincidente con el periodo de la restauración de la sede en 870 durante el reinado de Alfonso III (*singulares perpiaños, cuxo perfil é similar ao da letra T, situados sobre as ventás do muro sur das naves da igrexa actual...*)¹⁹¹ y la fase de obras del siglo X, coetánea presumiblemente con la estancia en la sede de San Rosendo (*no muro sur tamén se descubre grande parte do aparello prerrománico...*)¹⁹². Sobre la labor que la tradición otorgó a la figura de san Rosendo en el patrocinio de la iglesia altomedieval apunta el autor, creo que de modo muy certero, que *la disparidad*

¹⁸⁷ SCHLUNK H. (1947), *Arte visigodo y asturiano. Ars Hispaniae*, tomo II, Madrid, p. 388.

¹⁸⁸ YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), *Galicia. Arte Medieval (I)*, tomo X, A Coruña, p.337.

¹⁸⁹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 30.

¹⁹⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 55.

¹⁹¹ YZQUIERDO PERRÍN R. (2007), “Arte prerrománica na diócese de Mondoñedo”, en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, p. 110. Junto con los trabajos citados, el mismo autor se ha ocupado del templo en estudios más recientes; YZQUIERDO PERRÍN R. (2013a), “El románico gallego de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario”, n. 45, pp. 33-65. YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), “Diego Gelmírez y los inicios del románico en Galicia”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 205-243.

¹⁹² YZQUIERDO PERRÍN R. (2007), p. 113.

*de los restos hace muy difícil precisar su cronología que, más por intuición y lógica que por objetividad, suele situarse en el episcopado de San Rosendo*¹⁹³.

La compleja cuestión acerca del patronato rosendiano de la fábrica prerrománica se complica, más si cabe, a la luz de la inscripción que se encuentra en la portada occidental, en la que hoy puede leerse DOMUM AEDIFICAVIT A ASLU (AESLO para S. San Cristobal¹⁹⁴). R. Yzquierdo, a sugerencia de Mayán Fernández y basándose en un documento del año 947 del Tumbo de Lourenzá en el que puede leerse *Sub Christi Aylus, episcopus*¹⁹⁵, se plantea la cuestión de si *estaremos en presencia del constructor de esos restos que, en la citada iglesia catedral aún hoy se dicen del siglo X*¹⁹⁶. De aceptar esta hipótesis, habría sido su sucesor *Aylus* y no san Rosendo el principal promotor de la obra del siglo X. El gran problema que suscita esta adscripción de la iglesia prerrománica de Mondoñedo al gobierno de dicho obispo es que el documento recogido en el Tumbo de Lourenzá presenta ciertos indicios de falsedad¹⁹⁷.

El último de los historiadores del arte que se ha ocupado de la problemática altomedieval de la primitiva sede catedralicia de Mondoñedo es M. A. Castiñeiras, especialmente en un par de trabajos publicados a caballo entre finales del siglo pasado e inicios de la nueva centuria. Para el citado autor, uno de los principales problemas que se encuentra el investigador a la hora de abordar el estudio de la sede es la ausencia de estructuras prerrománicas en pie. En la visión actual de la construcción, los elementos previos a la iglesia románica serían más bien *restos de muros o piezas sueltas reaprovechadas de forma constructiva en fábricas posteriores*¹⁹⁸. A pesar de esta contingencia, existirá en su opinión una fuerte dependencia de la fábrica románica con respecto a la catedral altomedieval de “estilo asturiano”, especialmente apreciable, en los restos de muros prerrománicos en los lienzos sur y norte, en la estrechez de las naves colaterales o en la iluminación directa de la nave mayor¹⁹⁹. Tras el estudio de estos restos, *e a falta de excavaciones arqueológicas pertinentes*²⁰⁰, el investigador concluye

¹⁹³ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 31.

¹⁹⁴ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 41.

¹⁹⁵ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Á., REY CAÍÑA J. Á. (1992), pp. 229-230.

¹⁹⁶ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 41, nota 107.

¹⁹⁷ Sobre este asunto véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), “La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico”, *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 15, pp. 287-342, para la nota pp. 288-289, nota 3.

¹⁹⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 288.

¹⁹⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 120.

²⁰⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 121.

que la iglesia hipotéticamente rosendiana debía de responder por una parte, a los planteamientos de la arquitectura áulica en tiempos de Alfonso III, y por la otra, a la doble naturaleza cultural de un edificio que, quizá como hemos visto, ostentase las condiciones de catedral y de monasterio al mismo tiempo. Se trataría por lo tanto de una iglesia basilical cuyo cuerpo principal coincidiría con las dimensiones actuales del volumen de las naves²⁰¹, hipótesis en la línea de lo defendido por el propio R. Yzquierdo. Junto a esta lectura planimétrica general se plantea una vinculación específica del templo con modelos concretos de la arquitectura altomedieval hispana, gracias a la supuesta puerta con arco de herradura conservada en el lienzo del muro norte. Dicho tipo de vano da acceso en la arquitectura precedente *á zona reservada na liturxia hispánica á comunidade monástica*²⁰², y pueden encontrarse ejemplos en Santullano, San Adriano de Tuñón, San Salvador de Valdedios, San Miguel de Escalada o San Cebrián de Mazote.

Finalmente, en opinión de M. A. Castiñeiras resulta fundamental el espacio de la actual sacristía en la zona sur para la lectura que propone de la iglesia prerrománica (figura 2). En su criterio, la tipología de planta rectangular con dos niveles de altura, el bajo cubierto con bóveda de cañón y la utilización de vanos cuadrangulares, se relacionaría con estructuras altomedievales del noroeste peninsular, como la Cámara Santa de Oviedo o la cripta de San Antolín de la catedral de Palencia; estancias adosadas de similares características pueden encontrarse también en San Salvador de Valdediós y San Adriano de Tuñón. Considera el investigador que podríamos estar ante una cámara episcopal, *que se trataría dun dos poucos exemplos de arquitectura palaciana da Galicia medieval*²⁰³. La noticia recogida en un documento de 1540 en el que se alude a la estancia superior con el nombre de capilla de San Miguel le lleva a considerar la función funeraria para este espacio de nuevo en relación con la Cámara Santa ovetense. La advocación a san Miguel en la capilla de Celanova establecería un nuevo nexo entre Mondoñedo y san Rosendo y, presumiblemente, también pudo entonces haber desempeñado funciones mortuorias, en este caso para Froila, hermano

²⁰¹ En su criterio la disposición basilical de tres naves parece confirmada por ser esta la configuración de la iglesia monástica de Celanova, fundada por san Rosendo en 942. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 121.

²⁰² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 121.

²⁰³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), pp. 121-122.

de Rosendo²⁰⁴. Sobre este espacio quisiéramos hacer notar como aún a día de hoy es visible exteriormente un absidiolo, ciertamente rehecho en diversas campañas a tenor de la diferenciación en las hiladas, que insistiría en la función como oratorio de la primitiva estancia dedicada a san Miguel²⁰⁵.



Figura 2: *Opus spicatum* en la sacristía (Fotografía de Carmen Martín)

Para terminar este periplo por la visión que la historia del arte ha tenido sobre la obra altomedieval de Mondoñedo podemos convenir, a modo de resumen, que para la mayor parte de la comunidad científica el edificio prerrománico de la sede mindoniense sería una iglesia basilical de tres naves con transepto²⁰⁶, cabecera tripartita con testeros rectos, y de la misma anchura que la iglesia actual pero más corta. Esta estructura precedente, especialmente los límites a lo ancho, habría condicionado decisivamente la

²⁰⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), pp. 122. El uso de la capilla de Celanova ha sido objeto de diversas interpretaciones. Véase GUARDIA M. (2007), “El oratorio de San Miguel de Celanova: arquitectura y liturgia”, en REFOXO FERNÁNDEZ C. et alii (dir.), *Rudesindus: el legado del santo: [exposición] Iglesia del Monasterio de San Salvador de Celanova, 1 de octubre-2 de diciembre, 2007*, Santiago de Compostela, pp. 131-145. Véase también NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1973), “Conservadurismo y evolución en la obra de San Rosendo”, *Compostellanum*, T. 18, n. 1-4, pp. 284-307. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1989), *San Miguel de Celanova*, Santiago de Compostela. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1994), “San Rosendo y una arquitectura con mentalidad fronteriza” en VV.AA, *Simposi Internacional D'Arquitectura A Catalunya: segles IX, X i primera meitat de l'XI: publicació de ponències celebrades a Girona, del 17 al 21 de març de 1988*, Girona, pp. 37-64.

²⁰⁵ En sus trabajos iniciales R. Yzquierdo considera que la sacristía es de época posterior a la iglesia románica, YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), p. 135. Sin embargo, en su estudio de 2007 deja abierta la posibilidad de que se trate de una estructura altomedieval. YZQUIERDO PERRÍN R. (2007), p. 110.

²⁰⁶ A excepción de M. Núñez quien considera, como hemos visto, que la iglesia era de una única nave.

espacialidad del edificio posterior del siglo XI. Junto con la disciplina histórico-artística, la propia arqueología ha jugado un papel fundamental en el conocimiento y puesta en valor del templo, de este apartado nos ocuparemos en el siguiente punto²⁰⁷.

1.2 EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO

Hasta la actualidad se han realizado dos intervenciones arqueológicas en la iglesia de San Martiño de Mondoñedo y en su entorno inmediato. La primera de ellas se llevó a cabo en el año 1967 bajo la dirección de Manuel Chamoso Lamas, y la segunda fue realizada en el año 2007 bajo la dirección de Celso Rodríguez Cao y Luis Cordeiro Maañón.

La excavación realizada por M. Chamoso se inició en la zona de la huerta de la rectoral y del antiguo Palacio Episcopal, al sur de la iglesia. En dicha zona localizó, además de diversas sepulturas, muros de cimentación asentados en roca de 0,90 cm de espesor que penetran bajo los cimientos de la actual iglesia en dirección noroeste; la aparición de estos muros de cimentación le lleva a concluir, de manera un tanto general, que *son vestigio indiscutible de la existencia de importantes construcciones*²⁰⁸. También fueron realizadas catas en la sacristía, que fecha entre los siglos IX y X, donde se encontraron tumbas en dos niveles y una serie de materiales, monedas de bronce y cerámica, datables en la Alta Edad Media. La última zona que se intervino fue la iglesia, donde con carácter de prospección se realizaron catas en el entorno del ábside meridional; en esta zona salieron a la luz nuevos enterramientos y una lauda con caracteres visigodos, que M. Núñez con posterioridad relacionó con la inscripción

²⁰⁷ Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a José Carlos Sánchez Pardo, Jorge Sanjurjo Sánchez y Rebeca Blanco Rotea, la posibilidad que me han brindado de conocer los trabajos que han realizado en el marco del proyecto *Early Medieval Churches: History, Archaeology and Heritage (EMCHAHE)*, financiado por la Unión Europea a través de una ayuda *Marie Curie CIG (Grant agreement: PCIG12-GA-2010-334068)* y dirigido por José Carlos Sánchez Pardo. Sus investigaciones sobre el edificio prerrománico de San Martiño de Mondoñedo han sido fundamentales para la elaboración de este capítulo. Algunas de sus primeras reflexiones han sido recogidas en el trabajo todavía inédito SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.), “Arqueología y arquitectura de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo). Revisión crítica y nuevas aportaciones”, inédito. Los posibles errores y carencias de este capítulo son achacables únicamente al autor.

²⁰⁸ CHAMOSO LAMAS M. (1967), pp. 356-360. Para este trabajo hemos utilizado el texto reeditado por la Real Academia Galega de Belas Artes en YZQUIERDO PERRÍN R. (coord.) (2009), *Manuel Chamoso Lamas. Estudios sobre Arte, Arqueología y Museología. Abrente. Boletín de la Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario*, pp. 415-421, para la nota p. 416.

documentada en Santa Eufemia de Ambía²⁰⁹. Estos materiales son, en opinión de M. Chamoso, de la misma cronología que los encontrados en la sacristía.

Concluye M. Chamoso que la presencia de las estructuras al sur de la iglesia y el hallazgo de una densa necrópolis llevan a pensar en que en este lugar se ubicase el célebre *Monasterium Maximi* documentado en el *Parrochiale Suevum* como parte de la sede episcopal de Britonia en el siglo VI. Al margen de tan polémica conclusión, las campañas de 1967 no están exentas de problemas: no se proporciona un plano del área excavada en la huerta de la rectoral, ni dibujos de plantas y perfiles que nos permitan observar la estratigrafía y los contextos deposicionales de estos materiales, ni tampoco una descripción clara de esta secuencia²¹⁰, pero quizá la más importante carencia de los trabajos sea la parquedad en la información transmitida por escrito en el artículo publicado como fruto de las excavaciones. Aunque los datos que este autor nos dejó sobre su intervención no es demasiado prolija, sí realizó un amplio corpus fotográfico sobre el edificio y su entorno inmediato, que hoy se custodia digitalizado en la *Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario*.

En el año 2007 los arqueólogos C. Rodríguez y L. Cordeiro realizaron sondeos arqueológicos aproximadamente en los mismos lugares en los que M. Chamoso había trabajado a finales de los años 60²¹¹. En la zona de las huertas realizaron cuatro sondeos de 4x4 metros cada uno, donde encontraron dos estructuras que seguían una orientación en paralelo al muro sur de la iglesia actual. Para los autores estas pueden datarse en una cronología similar a la de la iglesia en un momento indeterminado entre los siglos XI y XII, y *podrían corresponder al conjunto de dependencias que formaban el antiguo complejo episcopal, quizá el claustro y dependencias de los canónigos de San Agustín asentados en San Martiño desde 1133*²¹². Las conclusiones derivadas de los trabajos en la sacristía llevan a los arqueólogos a descartar nuevamente la cronología altomedieval

²⁰⁹ Aunque no se ha podido leer, se ha puesto en relación con la de la iglesia de San Rosendo, presumiblemente elevada en el año 928 tras el ataque musulmán de 870. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 242. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1979), "Inscripciones de la Galicia Altomedieval", *Revista de Guimarães*, LXXXIX, pp. 309-310.

²¹⁰ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

²¹¹ Los resultados han sido expuestos en diversas publicaciones. CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (2009), "Sondaxes arqueolóxicos na horta da casa reitoral de San Martiño de Mondoñedo, Foz (Lugo)" en *Actuacións arqueolóxicas. Ano 2007*, Santiago de Compostela, pp. 104-105. CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (2010), "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo", *Bolanda. Cadernos de historia fozega*, 2, pp. 69-84. CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (s. f.), "Nuevas aportaciones para el estudio de la necrópolis medieval de la basílica de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo)", *Jornadas territorio y urbanismo*, Braga, en prensa.

²¹² SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

propuesta por M. Chamoso: para ellos no existen elementos prerrománicos constatables y consideran que la cronología más adecuada para su construcción sería en el siglo XII, poco después de la finalización de la catedral románica.

Tras el cotejo de ambas prospecciones arqueológicas, podemos constatar que existen importantes diferencias entre los resultados de las campañas de 1967 y los que proporcionó la excavación realizada cuarenta años después, sin duda explicables por el avance técnico y las variaciones metodológicas en una disciplina como la arqueología, en constante renovación gracias a la investigación y el desarrollo científico-técnico. Para L. Cordeiro y C. Rodríguez, tanto las estructuras arquitectónicas halladas en la huerta como los enterramientos que sacaron a la luz las excavaciones se podrían fechar entre los siglos IX y XII, y no en el siglo VI como había hipotetizado M. Chamoso, quizá movido por el entusiasmo de localizar el mítico *Monasterium Maximi* de los bretones.

El punto y seguido de los estudios arqueológicos en San Martiño de Mondoñedo lo marca el ya mencionado proyecto *Early Medieval Churches: History, Archaeology and Heritage (EMCHAHE)*, dirigido por J. C. Sánchez, que desde el año 2013 se viene ocupando del estudio del patrimonio altomedieval de Galicia empleando una perspectiva metodológica propia de la arqueología de la arquitectura y de la arqueología del paisaje. Por lo tanto, en el marco de este proyecto, no se han realizado prospecciones en el sentido clásico, sino que se ha llevado a cabo un estudio arqueológico de los elementos “visibles” de la construcción prestando una especial atención, como veremos, a la lectura de los paramentos y a la toma y análisis de muestras obtenidas.

Fruto de estos análisis fue realizado un trabajo, todavía inédito, que ofrece una *preliminar valoración general del edificio basada en la observación de sus paramentos con el fin de identificar posibles diferencias de aparejos y técnicas constructivas así como la existencia de interfaces que puedan indicar distintas épocas constructivas*²¹³. Para dicha valoración preliminar de la fábrica mindoniense se trabajó separadamente sobre la cabecera y el crucero, los muros exteriores norte y sur, la portada occidental, la sacristía y, finalmente, la cúpula. Aunque el estudio referido abarca el conjunto de la construcción, en este apartado solo haremos alusión a las conclusiones acerca de la

²¹³ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.).

fábrica prerrománica, dejando para el capítulo correspondiente la exposición de las hipótesis sobre las fases románicas (mayoritarias) de la iglesia.

Para los autores, y de modo coincidente con los trabajos ya citados de M. Núñez, R. Yzquierdo y M. A. Castiñeiras, los únicos elementos fechables indiscutiblemente en el periodo altomedieval son algunas de las piezas reutilizadas, como los frisos del alero del ábside central, el bajorrelieve con cruz griega sobre la portada occidental o los fustes y capiteles de esta misma fachada. De estos últimos, posiblemente el de la izquierda, debido a su cronología aproximada entre los siglos VI y VII, ya habría sido reutilizado en el edificio de la Alta Edad Media siguiendo el procedimiento habitual del expolio²¹⁴.

Genera muchas más dudas la cronología prerrománica tradicionalmente considerada para los muros norte y sur de la iglesia. La existencia de mechinales en el exterior del muro norte induce a pensar en una única fase para la elevación de este lienzo; para datarlo resulta indicativa la semejanza tipológica del vano cegado del muro norte con las ventanas de la cabecera, cuya consideración románica invita a ubicar dicha puerta norte en la misma fase de construcción del edificio²¹⁵. Las mayores dudas surgen en la zona baja de la puerta, en la que se utiliza un sillarejo muy similar al de San Martiño de Pazó y *que, dada su posición estratigráfica, sí podría pertenecer a una hipotética fábrica prerrománica*²¹⁶. Sin embargo, la utilización de un aparejo similar en la fachada lleva a dudar de su origen prerrománico.

Posiblemente *esta heterogeneidad de los materiales y aparejo de San Martiño es la que provoca la sensación de la coexistencia de distintas fases constructivas*²¹⁷. Es decir, posiblemente estemos ante un proceder constructivo más que ante la huella de diferentes campañas. Además, el sillarejo se encuentra en la zona de cimentación del

²¹⁴ Sobre la reutilización de materiales en la arquitectura de la Alta Edad Media véase UTRERA AGUDO M^a de los Á, SASTRE DE DIEGO I. (2012), "Reutilizando materiales en las construcciones de los siglos VII-X. ¿Una posibilidad o una necesidad?", *Anales de Historia del Arte (V Jornadas complutenses de Arte Medieval 711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus)*, vol. 22, Núm. Especial (II), pp. 309-323, en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41575/39649>>. Consultado el 06/08/17.

²¹⁵ M. Núñez y M. A. Castiñeiras coinciden en considerar una cronología prerrománica para algunas de las partes de este muro. R. Yzquierdo es el único que no se refiere estrictamente al muro, pero sí a las columnas que considera románicas. NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 243, YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), p. 135, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 120.

²¹⁶ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

²¹⁷ El mismo modo de aparejar se constata en San Martiño de Pazó y San Antolín de Toques *donde conviven hiladas de diferente altura, sillaría y sillarejo, y se emplean materiales distintos, produciendo un efecto en el muro como si se tratara de un mosaico*. SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.).

edificio como se aprecia claramente en la puerta cegada sobreelevada. Por lo tanto, y como se plantea J. C. Sánchez, ¿el aspecto más descuidado de este aparejo no podría deberse a que fue concebido originariamente para no ser visto?²¹⁸



Figura 3: Muro sur (Fotografía de Carmen Martín)

El muro sur (figura 3) parte de las mismas premisas historiográficas que el muro norte, al coincidir los distintos autores en la posible datación en una cronología prerrománica de algunas zonas del mismo. La valoración de este muro es más complicada si cabe que la del anterior, debido a la imposibilidad de acceder a la huerta de la casa rectoral desde donde se podría observar con claridad. A pesar de ello, gracias a las fotografías existentes se constata de nuevo la presencia de mechinales que sugieren una fábrica unitaria²¹⁹, a pesar de las diferencias en los tipos de aparejo. También sobre

²¹⁸ En opinión de J. C. Sánchez Pardo sólo una lectura estratigráfica completa del edificio y, tal vez, la datación de los morteros, permitiría salir de dudas.

²¹⁹ Quiero agradecer a Carmen Martín y a Segundo Saavedra, de la empresa RdoCultural, la generosidad demostrada al compartir sus fotografías del muro sur y de la sacristía, realizadas en 2016 con motivo de la elaboración de su propuesta de musealización de este espacio. Nuevamente resultan también de gran utilidad las fotografías de M. Chamoso, de la década de los 60 del siglo pasado.

este muro, la historiografía ha considerado desde el trabajo de M. Núñez que dos de las ventanas saeteras son anteriores a la iglesia románica: resulta imposible afirmarlo con rotundidad a partir simplemente del visionado de las fotografías. Ante la misma problemática nos encontramos con los sillares en forma de T que R. Yzquierdo pone en relación con las claves de los arcos de Santa María del Naranco²²⁰, o el arco desmontado y reutilizado en la torre que señalan M. Núñez y M. A. Castiñeiras²²¹.

En el estudio también se plantea la hipótesis de que la sacristía sea de una cronología posterior a los siglos IX y X. Su adosamiento al muro sur de la iglesia podría indicar que es incluso de cronología más avanzada que esta iglesia y posiblemente su construcción se realizase inmediatamente después de la finalización del muro sur de la iglesia, en una fecha aproximada entre el primer tercio y los años centrales del siglo XII²²². Los paramentos de la sacristía son unitarios y vuelven a constatarse mechinales en hiladas regulares, así como un sillar en T como los que se encuentran sobre las ventanas saeteras del muro sur. El uso del *opus spicatum* en la sacristía, entendido tradicionalmente como una muestra del aparejo prerrománico, puede ser más un recurso estructural o decorativo que la marca de una edificación preexistente, ya que, en opinión de J. C. Sánchez,

(...) por debajo hay una cimentación similar a la del crucero sur de la iglesia, por encima un aparejo similar al de la iglesia, y más arriba se repite el *spicatum*. Parece tratarse de un momento de transición, con un gusto por lo heterogéneo. Los ladrillos en la cimentación son reutilizados, como los que hay por toda la iglesia, e incluso en otras partes altas de esta misma estancia (...)²²³

Finalmente, con la prudencia que se impone ante un primer acercamiento al estudio de la fábrica, los autores proponen las siguientes conclusiones sobre la hipotética iglesia prerrománica de San Martiño de Mondoñedo:

(...) En primer lugar, la revisión de la información sobre los restos arqueológicos documentados en el subsuelo de San Martiño ha mostrado que las evidencias de la existencia de un posible edificio del siglo VI en este

²²⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), p. 136.

²²¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), p. 244, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 121.

²²² SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.). La misma postura es defendida en CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (s. f.).

²²³ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.).

lugar, tal y como pretendía Chamoso Lamas, son muy débiles. De hecho, desde el punto de vista del registro material disponible, tan sólo se puede constatar una ocupación arqueológica segura de este lugar desde los siglos IX-X. El análisis de los paramentos conservados revela que, frente a las ideas tradicionalmente sostenidas, la mayor parte de la fábrica del edificio es unitaria (...) Esa fábrica mayoritariamente conservada pertenecería a la construcción románica, si bien combina materiales distintos, tanto en composición, color y tamaño, haciendo una especie de mosaico. Como consecuencia, y a falta de una necesaria lectura estratigráfica de todo el edificio, con los datos disponibles nos parece poco probable que se conserve en pie algo de la fábrica de la antigua iglesia prerrománica, lo cual no quiere decir que el edificio románico no reutilice una gran cantidad de piezas, posiblemente provenientes de dicha antigua iglesia (material constructivo, capiteles, fragmentos de friso...). En todo caso, de confirmarse la posibilidad de que no quede nada en pie de la iglesia prerrománica, habría que corregir la idea habitualmente sostenida de que la fábrica y la disposición de la iglesia románica estuvieron fuertemente condicionadas por una antigua iglesia altomedieval sorprendentemente ancha (...)²²⁴

Como hemos insistido a lo largo del presente capítulo, el estudio realizado en el marco del proyecto EMCHAHE es una primera aproximación a la fábrica prerrománica de San Martiño de Mondoñedo desde una perspectiva multidisciplinar donde se aúnan las visiones de la arqueología de la arquitectura y la historia del arte, con las nuevas técnicas de datación absoluta (caso de las dataciones por luminiscencia). Sin ninguna duda, de cara a valorar los resultados obtenidos resulta obligada una segunda fase en el estudio en la que se realizaría, como ya señala J. C. Sánchez, una lectura estratigráfica de todo el edificio que ofrezca lecturas de mayor espectro. En cualquiera de los casos, y con la cautela debida, las conclusiones vertidas por la investigación obliga a replantear algunas de las afirmaciones que la historiografía había considerado sobre las fases constructivas del conjunto.

A la luz de lo expuesto, parece indiscutible que existen elementos prerrománicos en la fábrica, pero no resulta tan claro que estos sean preexistencias sino que semeja más bien que nos encontremos ante reutilizaciones fruto del concepto cultural del

²²⁴ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

*expolium*²²⁵. Con esta premisa estamos ante un nuevo horizonte para el estudio de la fase románica de la iglesia, ya que parece que no existen condicionantes previos para dicha fábrica y, por lo tanto, todas las elecciones volumétricas y de articulación de paramentos visibles hoy día deben ser consideradas de nueva fábrica y no pies cambiados fruto de la impronta de un edificio previo altomedieval.

1.3 LA FÁBRICA ROMÁNICA

*La Iglesia es la mejor fábrica de las antiguas de la Diócesis, conservando aun en lo material la prerrogativa de haber sido cathedral. Es de tres naves, toda de piedra de Sillería*²²⁶. Con estas palabras del tomo XVIII de la *España Sagrada*, el padre Flórez nos proporciona la que podríamos considerar primera exégesis del edificio románico de San Martiño de Mondoñedo. A pesar de lo parco de la información de tipo histórico-artístico, el historiador de la iglesia inaugura una larga tradición historiográfica que posicionará a la antigua sede catedralicia entre los ejemplos pioneros del románico en tierras del noroeste hispano.

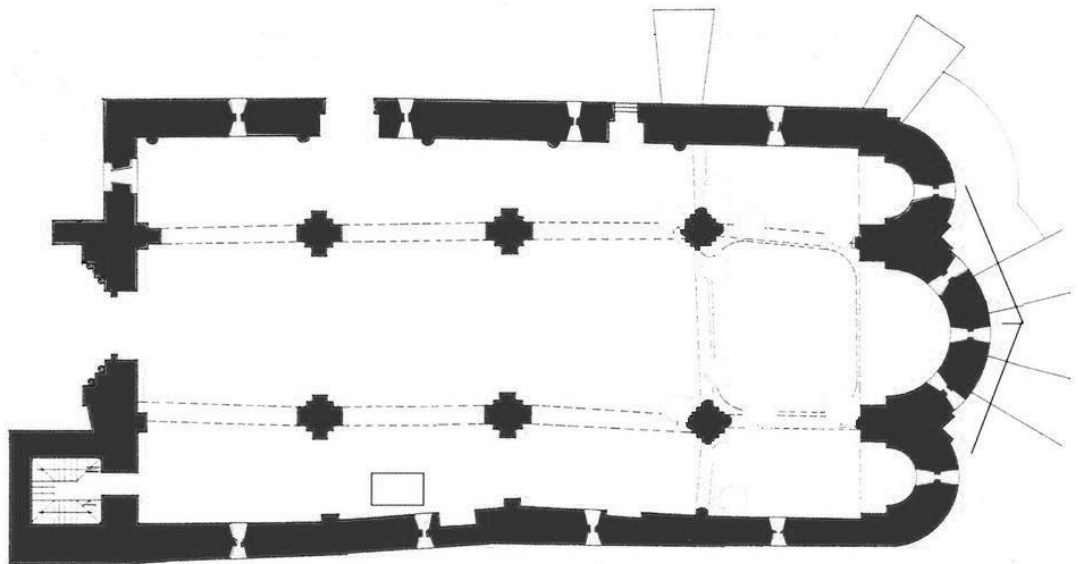


Figura 4: Planta San Martiño de Mondoñedo

La fábrica románica de San Martiño de Mondoñedo tiene planta basilical de tres naves, tendente al rectángulo, con tres ábsides semicirculares (Figura 4). La nave

²²⁵ En los apartados conclusivos volveremos sobre este asunto.

²²⁶ FLÓREZ H. (1764), p. 53.

principal es más ancha (6 m) y las colaterales más angostas (3,5 m). De los seis grandes machones que las separan, los cuatro más occidentales son de perfil cuadrado con pilastras adosadas, mientras que los dos más orientales desarrollan un perfil circular al que se adosan columnas entregas. En alzado se emplean arcos formeros de medio punto doblados y de medio punto sencillos en los arcos torales. De perfil sencillo son también los únicos arcos fajones del templo, los que comunican el espacio del transepto con las naves colaterales. La capilla mayor utiliza bóveda de cascarón en el hemiciclo y de cañón en el reducido tramo recto que le precede: ambas bóvedas descansan sobre impostas con decoración de palmetas y en sus muros se abren tres ventanas. En las capillas colaterales se repite la misma composición con la salvedad de la presencia de una única ventana en cada uno de ellos. El cuerpo de la iglesia se cubre con madera a excepción del crucero, en el que se eleva un cimborrio con trompas.



Figura 5: Portada San Martiño de Mondoñedo

Exteriormente, y dejando de lado la problemática de los aparejos, destacan especialmente la portada occidental (figura 5) y la cabecera. La portada desarrolla cinco arquivoltas, de las cuales dos apean sobre columnas con fustes monolíticos y capiteles corintinizantes²²⁷, mientras que las restantes se enjarjan en el muro con continuidad en los codillos. El tímpano sobre la puerta se conforma por medio de un dintel pentagonal y sobre él se representa un *Agnus Dei*, en un pequeño lienzo mural con un sdespiece

²²⁷ Recuérdese que estas piezas son reutilizadas.

irregular del sillarejo como el visto en otros paramentos del templo. Sobre la portada se abre una ventana, en la que se conserva una inscripción muy deteriorada en la que puede leerse DOMUM AEDIFICAVIT A ASLU²²⁸. A la izquierda de la portada se encuentra un contrafuerte y a la derecha una torre de cronología gótica²²⁹.

La cabecera traduce al exterior la forma semicircular del interior en los tres ábsides, siendo el central más grande siguiendo el modo habitual en la arquitectura eclesial. En las capillas laterales se emplean arquillos ciegos bajo el tejazoz que descansan en unos mínimos canecillos, mientras que en el ábside principal los arquitos desaparecen y se incluyen canecillos bajo las cornisas de mayores proporciones; las cornisas se decoran además con relieves y en la cabecera se abren un total de cinco vanos, tres en la capilla mayor y dos, uno en cada una de las laterales. En esta parte del edificio destacan los poderosos contrafuertes que, como ha sido visto, fueron incluidos en la reconstrucción que se realizó en la iglesia del siglo XIX.

Además de la puerta occidental hay un segundo acceso abierto en el muro norte (figura 6) que posiblemente fuese practicado en el siglo XVI²³⁰. El vano de acceso a la catedral románica sería, a buen seguro, el que actualmente se encuentra cegado y del que ya hablamos en el capítulo de la iglesia altomedieval.



Figura 6: Muro norte

²²⁸ Sobre la inscripción véase pp. de este estudio.

²²⁹ Para R. Yzquierdo las ventanas geminadas podrían datarse en el siglo XV. YZQUIERDO PERRÍN R. (1994) p. 42. Según J. Villa-amil la torre se construyó en el XVI y sufrió adiciones en el siglo XVIII. VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 48.

²³⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 34.

El templo que acabamos de resumir sucintamente desarrolla unas características en planta y, especialmente, en alzado que se corresponden, en palabras de J. Villa-amil, con *los mejores tiempos del estilo románico*²³¹. La iglesia de San Martiño de Mondoñedo es, efectivamente, una de las más sobresalientes y primeras fábricas del románico conservadas en Galicia²³². La terna de investigadores que se han dedicado al conocimiento y puesta en valor del edificio románico discurre en paralelo a lo visto con la fábrica prerrománica. Los estudios de J. Villa-amil resultaron pioneros y cimentaron las bases de la historiografía posterior que, especialmente en las década de 1990 y 2000, se ocupó de la fábrica de los siglos XI y XII. Nuevamente es en los trabajos de M. A. Castiñeiras González y R. Yzquierdo Perrín, al que habría que sumar en este caso la *Galicia Románica* de I. Bango, donde se encuentran las principales aportaciones que la disciplina de la historia del arte ha vertido sobre la antigua sede catedralicia en tiempos del románico.

Para la elaboración de este capítulo prescindimos deliberadamente de una descripción formal exhaustiva del edificio románico, ya que entendemos que es un trabajo ya realizado y remitimos a las publicaciones de los autores citados, muy especialmente al trabajo monográfico de R. Yzquierdo, quien a nuestro juicio aportó la lectura más completa de esta fase de obras. En las líneas sucesivas nos centraremos en los apartados conclusivos de dichos autores y en los juicios analíticos de los mismos. De manera especial nos interesarán dos puntos:

- 1- La adscripción de la fábrica a los conceptos historiográficos de “arquitectura lombarda” y “arte de peregrinación”, y la relación con sus hipotéticos modelos, tanto hispanos como ultrapirenaicos.
- 2- La polémica suscitada acerca de las etapas constructivas entre aquellos que han considerado una única fase de obras y los que defienden diversas etapas edilicias, y la relación que estas puedan tener con los prelados/comitentes.

Finalmente, a modo de apostilla, repasaremos algunas de las fases de obras que en una cronología posterior a la Edad Media pudieron condicionar el estado actual de la arquitectura de la iglesia.

²³¹ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 39.

²³² De modo popular y casi publicitario se considera a San Martiño de Mondoñedo la catedral más antigua de España. Pero tal afirmación no se justifica siguiendo criterios científicos, ni en cuanto a la antigüedad de la institución de la sede obispal, ni tampoco en relación a la fábrica conservada.

1.3.1 Una arquitectura “lombarda”

Uno de los primeros autores en utilizar el adjetivo “lombardo” para la arquitectura de la antigua sede de Mondoñedo fue Á. del Castillo en su *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, cuando se refirió a las arcuaciones exteriores de la cabecera del siguiente modo: *Al exterior los ábsides tienen bandas lombardas y cornisa o tejazoz de arquitos semicirculares*²³³. Seguidamente a la hora de realizar sus conclusiones, al autor el conjunto de la arquitectura mindoniense le *recuerda mucho la arquitectura románica catalana primitiva*²³⁴.



Figura 7: Arquillos ciegos

Los adjetivos “lombarda” y “catalana” con los que se refiere a la arquitectura de San Martiño de Mondoñedo, trascienden con mucho su significación geográfica original para referirse a una corriente estilística o formal propia de la arquitectura del primer románico. Con el término de arquitectura lombarda se define a una técnica edilicia con unas resoluciones formales muy concretas, cuyo origen se ha querido buscar en el entorno de los lagos de Como y de Lugano en la Lombardía. Estos maestros lombardos o *magister comacini* fueron los que difundieron, a través de sus traslados, las formas que le son comunes a la arquitectura del románico del siglo XI a lo largo del norte de

²³³ CASTILLO LÓPEZ Á del (1987), p. 335.

²³⁴ CASTILLO LÓPEZ Á del (1987), p. 336.

Italia, sur de Francia y de los Condados Catalanes. Precisamente a partir de dichos condados, pioneros en la asunción del nuevo lenguaje edilicio en la Península Ibérica, comenzó a utilizarse el término “catalana” como sustitutivo de “lombarda” para este tipo de arquitectura.

No es objeto de este estudio el desarrollar en toda su complejidad el nacimiento y desarrollo de estas terminologías historiográficas, si bien se antoja necesario exponer un cuadro sinóptico de las mismas a modo de estado de la cuestión, en aras de enmarcar en su contexto la vinculación de San Martiño de Mondoñedo con la tradición catalano-lombarda.

La arquitectura de tradición lombarda es propia del siglo XI y ha venido siendo considerada un primer estadio en el devenir de la arquitectura románica desde el punto de vista de la historia de los estilos. En este proceder edilicio se producen una serie de constantes que podemos considerar como características, a saber: utilización de un aparejo pequeño, importancia de la pilastra como soporte, escasez de escultura monumental, articulación de paramentos por medio de pequeñas arquerías ciegas de las que nacen bandas o lesenas que se proyectan hasta las zonas bajas de los muros, etc. Además de sus particularidades “de estilo”, el arte lombardo se define por su relación con el viaje como motor de difusión estético. De modo convencional, se ha planteado que el nacimiento y divulgación de este modo constructivo nació en la Italia septentrional y se difundió a través de la diáspora de una serie de talleres itinerantes denominados genéricamente *Magister Comacini*. Para S. Lomartire:

(...) la denominazione di Magistri Comacini o Commacini: una specie di nome collettivo che ha raggruppato e assimilato gli artefici proveniente dalla zona dei laghi della Lombardia, in omaggio a quella dimensione leggendaria nella quale talvolta si identificano ancor oggi le comunità che vivono nell'area dei laghi di Como e di Lugano (...) ²³⁵

El interés histórico por los antiguos maestros lombardos puede rastrearse ya en el siglo XVIII en obras como el *Rerum Italicarum Scriptores* de Ludovico Antonio

²³⁵ LOMARTIRE S. (2010), “Comacini, Campionesi, Antelami, «Lombardi». Problemi terminologici e storiohgrafici” en CAMPS J., FREIXAS P. (dirs.), *Simposi Internacional. Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya. Universitat de Girona, 25 de novembre. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 novembre 2005*, Barcelona, pp. 9-33, para la nota p. 11. En las próximas líneas seguimos el análisis realizado por el autor sobre esta tradición historiográfica. Para un conocimiento pormenorizado remitimos a la bibliografía expuesta en este trabajo.

Muratori del año 1725²³⁶, o en la primera edición del contrato de los *Maestri Campionesi* con la catedral de Modena editada por Girolamo Tiraboschi en 1795²³⁷. Más allá de estos trabajos que podríamos considerar proto-historiográficos, fue la producción científica decimonónica la que se interesó más específicamente por el desarrollo monumental de la Edad Media, incluido el periodo a estudiar. Uno de los trabajos fundamentales de la centuria fue *Étude sur l'Architecture Lombarde* de Ferdinand De Darstein²³⁸, publicado por fascículos desde 1865 a 1882, donde se utilizó por vez primera el término lombardo para referirse a cuestiones estilísticas y no solo para aludir a una región geográfica. En la historiografía italiana decimonónica podemos destacar igualmente los estudios de Raffaele Cattaneo (*L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa* del año 1888)²³⁹ y, especialmente, Giuseppe Merzario y su monografía en dos volúmenes *I maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-800)*²⁴⁰, trabajo que ayudó a consolidar decisivamente el mito de los *Comacini*. En palabras de S. Lomartire la innovación del estudio de G. Merzario radica en la utilización de una nueva metodología que pone en valor a los propios maestros y no solo a la arquitectura. Nuevamente S. Lomartire se refirió con rotundidad a la importancia que G. Merzario ha tenido para la tratadística de la arquitectura lombarda:

(...) Quest'opera costituisce una imponente trattazione, condotta anche con taglio biografico, rivolta all'arte del territorio dei laghi lombardi e alla sua irradiazione in Italia e in Europa. L'attività delle maestranze cosiddette «comacine» viene esaminata a partire dalla documentazione esistente e non solo di età medievale, mettendo in primo piano non i monumenti ma gli uomini, proprio per segnalare la loro opera come sommo esempio del costante e infaticabile impegno civile di un popolo (...) ²⁴¹

El cambio de siglo trajo consigo nuevas miradas al periodo con la publicación de trabajos como *Le origini della architettura lombarda e le sue principali derivazioni nei*

²³⁶ MURATORI L. A. (1725), *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani.

²³⁷ TIRABOSCHI G. (1795), *Memorie Storiche Modenesi*, V, *Cod. Dipl. DCCCXXIV*, Modena, p. 23-24.

²³⁸ DE DARTEIN F. (1865-1882), *Étude sur l'architecture lombarde*, Paris.

²³⁹ CATTANEO R. (1888), *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia.

²⁴⁰ MERZARIO G. (1893), *I maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-800)*, 2 vol., Milano. En palabras de S. Lomartire el trabajo de G. Merzario debe entenderse también en su dimensión política en el contexto de la creación de la idea nacional italiana tras la reunificación. *Appare così evidente come l'intenzione del Merzario sia quella di contribuire, attraverso l'ricostruzione delle vicende degli artisti dell'area comasca, alla formazione di una storia nazionale in senso ampio*. LOMARTIRE S. (2010), p. 13.

²⁴¹ LOMARTIRE S. (2010), p. 12.

paesi d'Oltr'Alpe de Giovanni Teresio Rivoira, publicado en 1908²⁴², en el que se sustituye el término románico por el de lombardo, y en el que se considera que el modo de trabajar de los *Magister Comacini* es una derivación natural de los *collegia fabrorum* de la Roma clásica²⁴³.

Son muchas más las obras bibliográficas que podrían sacarse a colación y que han perfilado el concepto historiográfico de lo lombardo en la arquitectura románica. De entre todas ellas destaca sin duda por su influencia posterior y difusión, los cuatro volúmenes de la *Lombard Architecture* del historiador del arte norteamericano A. K. Porter, publicados entre 1915 y 1917²⁴⁴. Desde una óptica estrictamente contemporánea, el estudio de A. K. Porter no está exento de problemas y, sin duda, adolece de un exceso de positivismo en su método analítico, pero a pesar de ello sigue siendo una obra absolutamente referencial que ha influenciado de un modo decisivo el conjunto de la historia de la arquitectura románica de los siglos XX y XXI. Sobre el peso del estudio del investigador del arte norteamericano se refirió el historiador Carlo Tosco en estas esclarecedoras palabras:

(...) La vastità di quel lavoro rimane comunque insuperata, e se per il periodo altomedievale risulta ormai decisamente invecchiato, nel campo dell'architettura romanica italiana resta ancora l'opera più impegnativa realizzata fino ad oggi (...) ²⁴⁵

Una importancia comparable a la de la *Lombard Architecture* en cuanto a su influencia en la historiografía posterior puede otorgarse a la obra del intelectual y arquitecto catalán Josep Puig i Cadafalch. En sus trabajos, especialmente *Le Premier Art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles* y *La geografia i els orígens del primer art romànic*²⁴⁶, el autor acuña el término más amplio de “primer románico”, referido a una arquitectura que presenta

²⁴² RIVOIRA G. T. (1908), *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano.

²⁴³ RIVOIRA G. T. (1908), pp. 128-129

²⁴⁴ PORTER A. K. (1915-1917), *Lombard Architecture*, 4 t., New Haven.

²⁴⁵ TOSCO C. (1995b), “Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda”, *Arte Lombarda*, vol. 112, pp. 74-84, para la nota p. 80.

²⁴⁶ PUIG I CADAFALECH J. (1928), *Le Premier Art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*, Paris. PUIG I CADAFALECH J. (1930), *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona. Una figura fundamental en la puesta en valor del primer románico e Cataluña fue Ll. Domenech i Montaner (1849-1923), quien falleció antes de completar su monografía sobre el tema. El personaje fue objeto de una exposición en el MNAC de Barcelona en el año 2006, titulada *Domenech y Montaner y el descubrimiento del románico*, comisariada por M. A. Castiñeiras y Gemma Ylla-Català.

características comunes (aparejo reducido, arcadas decorativas exteriores, pequeñas ventanas, etc.) a lo largo del conjunto de la Europa mediterránea y no solamente en las regiones del norte de Italia²⁴⁷. A partir de la publicación de los estudios del investigador de Mataró, se comenzó a emplear el término “románico catalán” en estrecha relación, incluso casi como sustitutivo, con el de “románico lombardo”.

Las relaciones entre la Lombardía y Cataluña en la génesis del románico ya fueron apuntadas por el propio J. Puig en su trabajo *Les influences lombardes en Catalogne*²⁴⁸, donde se establece una lectura genetista y de dependencia de lo catalán frente a lo lombardo. En la defensa de la presencia de *Comacini* en los condados catalanes jugó un papel fundamental J. Gudiol, quien atestiguó el uso del término “lombardo” en algunos documentos de los archivos de la catedral de Vic, en los que el gentilicio italiano se utiliza como calificativo profesional para la labor del arquitecto. En palabras de J. Durán Porta:

(...) La constatación de *mossèn* Gudiol es trascendental, además de irrefutable, para el desarrollo posterior y para el éxito de la cuestión lombarda. El razonamiento que se deriva de los documentos es a todas luces sencillo: fue la presencia (y el éxito) de verdaderos maestros lombardos en la primera mitad del siglo XI lo que motivó luego la transposición de su apelativo gentilicio en un adjetivo calificador del oficio de la construcción (...)²⁴⁹

La notoriedad de esta corriente académica fue absoluta y estableció un paradigma casi dogmático, por el que el nacimiento del arte románico se produjo entre el norte de Italia y los condados catalanes, y su propagación europea se vio favorecida gracias a la diáspora de los *magister* de los lagos de Como y Lugano. Es decir, desde la Lombardía se crea y se difunde un concepto arquitectónico que tendrá en lo catalán a su

²⁴⁷ Posteriormente, en el ámbito galo, Henri Focillon y Louis Grodecki propusieron utilizar el término únicamente para la arquitectura del *Midi* francés en contraposición al *premier art roman septentrional*. BARRAL I ALTET X. (2006), p. 19. FOCILLON H. (1938), *Art d'Occident, I. Le Moyen Âge roman*, Paris. GRODECKI L. (1973), *Le Siècle de l'an mil*, Paris.

²⁴⁸ PUIG I CADAFALECH J. (1907), “Les influences lombardes en Catalogne”, *Congrès Archéologique de France, LXXIIIe Session tenue en 1906 à Carcassonne et Perpignan*, Paris–Caen, pp. 684-703.

²⁴⁹ DURÁN PORTA J. (2009a), “¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida”, *Anales de Historia del Arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, Volumen Extraordinario, pp. 247-261. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/38396/37148>. Consultado el 1/09/2017. Sobre la tradición historiográfica nacida de los trabajos de J. Puig i Cadafalch seguimos el análisis realizado por el autor. Para un conocimiento pormenorizado remitimos a la bibliografía expuesta en este trabajo.

más aventajado discípulo y que se irradiará paulatinamente a lo largo y ancho de la geografía europea, inclusive como veremos, el Reino de Galicia.

A pesar del éxito indiscutible que en los estudios de la historia de la arquitectura ha tenido el binomio catalano-lombardo, han sido algunas las voces que han planteado críticas y divergencias con esta línea interpretativa. En primer lugar, se ha hecho hincapié en que los trabajos de autores como J. Puig y G. Merzario se vieron fuertemente mediatizados por el contexto político e ideológico en el que se produjeron. La historiografía artística italiana y catalana del tránsito de los siglos XIX al XX se encuentra fuertemente influenciada por el proceso de creación de las respectivas identidades nacionales que, en ambos casos, quisieron ver en el pasado románico un momento áureo de su devenir histórico²⁵⁰. Algunas de las críticas a los postulados de J. Puig fueron hechas aún en vida del autor²⁵¹, si bien es cierto que las menos²⁵². Ha sido especialmente en las últimas décadas, con la llegada de nuevas generaciones de estudiosos, cuando ha sido revisada en profundidad la idea de un estilo propio para el primer románico, al menos en los términos absolutos que defendió el arquitecto e historiador catalán.

Los estudios de I. Bango en España²⁵³, F. Gandolfo en Italia²⁵⁴, o X. Barral, J. P. Caillet o E. Vergnolle en Francia²⁵⁵ ponen voz a una disidencia historiográfica que aún

²⁵⁰ El caso de J. Puig i Cadafalch ha sido objeto de algunos interesantes trabajos BARRAL I ALTET X. (2003a), *Josep Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*, Barcelona. BARRAL I ALTET X. (2003b), "Puig i Cadafalch: le premier art roman entre idéologie et politique", en QUINTAVALLE A. C. (coord.), *Medioevo: arte lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2001)*, Milán, pp. 33-41. Sobre la cuestión nacional italiana y la lombardía QUINTAVALLE A.Q. (2004), "Arte lombarda, medioevo e idea di nazione: dalla storia dell'arte al romanzo", en QUINTAVALLE A.Q. (dir.), *Medioevo: arte lombarda; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 26 - 29 settembre 2001*, Milano, pp. XI-XXIV.

²⁵¹ FRANCASTEL P. (1942), *L'Humanisme Roman. Critique des théories sur l'Art du XIe siècle en France*, París.

²⁵² Autores clásicos de la historiografía románica aceptaron y difundieron sus planteamientos. FOCILLON H. (1938). CONANT K. J. (1959), *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Middlesex. OURSEL R. (1966), *Univers roman*, Friburg. GRODECKI L. (1973). DURLIAT M. (1972), "Problèmes posés par l'histoire de l'architecture religieuse en Catalogne dans la première moitié du XIe siècle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, pp. 43-49; DURLIAT M. (1988), *Existeix un art romànic català? Reflexions sobre l'arquitectura catalana del segle XI*, Barcelona. Este último trabajo cuenta con una versión francesa. DURLIAT M. (1989), "La Catalogne et le «premier art roman»", *Bulletin Monumental*, 147-III, pp. 209-238. En la historiografía catalana encontramos numerosos ejemplos de partidarios de las tesis lombardistas. JUNYENT E. (1975), *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XI*, Barcelona. CARBONELL E. (1991), *El primer romànic en Catalunya*, Madrid. ADELL J. A. (1998), "Arquitectura religiosa", en PLADEVALL I FONT A. (dir.) *Catalunya Romànica* (vol. XXVII), Barcelona, pp. 63-92. FITÉ F. (1995), "Consideracions sobre el romànic en l'àmbit del comtat d'Urgell", *El comtat d'Urgell*, Lleida, pp. 119-148.

²⁵³ BANGO I. G. (1988), «La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba», *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24, pp. 51-66.

se encuentra en un proceso de consolidación y, en opinión de J. Durán, *las críticas al modelo lombardo todavía son, además de escasas, faltas de razonamiento analítico y de sólida argumentación*²⁵⁶.

Un epígono que pone de manifiesto la actualidad de esta polémica historiográfica puede encontrarse en sendas publicaciones fruto de congresos en los que se ha debatido sobre estas cuestiones en los últimos años. Nos estamos refiriendo al *Simposi Internacional. Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya* celebrado en el año 2005²⁵⁷ y al *Colloque International. Le "premier art roman" cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives* del año 2009²⁵⁸.

Se encuentra lejos de las pretensiones de este trabajo el desarrollar pormenorizadamente cuáles son los argumentos a favor y en contra de la teoría lombarda en el desarrollo de la arquitectura románica. De manera general para el caso catalán, pionero en la aparición de un lenguaje edilicio diverso al altomedieval en la Península Ibérica, la historiografía actual se viene decantando por señalar la importancia de un *fuerte componente creativo de este primer románico catalán frente a los ejemplos lombardos*²⁵⁹. Siguiendo con esta lectura de M. A. Castiñeiras, en el desarrollo

²⁵⁴ GANDOLFO F. (2006), "Mito e realtà del arte lombarda", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Il medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI-XII)*, Milán, pp. 357-366.

²⁵⁵ BARRAL I ALTET X. (2000), "Contre l'itinérance des artistes du premier art roman meridional", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Le vie del medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 1998)*, Milán, 2000, pp. 138-140. BARRAL I ALTET X. (2006), pp. 259-265. CAILLET J. P. (2000), "Le mythe du renouveau architectural roman", *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, pp. 341-369. CAILLET J. P. (2002), "L'architecture religieuse dans l'Occident de l'An mil: rupture ou continuité?", en CAROZZI C. TAVANNI-CAROZZI H. (dirs.), *Année mille An Mil*, Aix-en-Provence, pp. 71-104. VERGNOLLE É. (1994), *L'art roman en France*, París. VERGNOLLE É. (2000), "Les débuts de l'art roman dans le royaume franc (ca. 980-ca. 1020)", *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, pp. 161-194.

²⁵⁶ DURÁN PORTA J. (2009a), p. 255. Cabe señalar que el propio autor es crítico con el modelo lombardo y en este mismo trabajo realiza un interesante análisis práctico a través de la documentación de los archivos de Vic, la Seu d'Urgell, etc. Del mismo autor véase también DURÁN PORTA J. (2009b), "The Lombard Masters as a *deus ex machina* in Catalan First Romanesque", *Arte Lombarda*, 156/2, pp. 99-119.

²⁵⁷ CAMPS J., FREIXAS P. (dirs.) (2010), *Simposi Internacional. El's comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya. Universitat de Girona, 25 de novembre. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 novembre 2005*, Barcelona.

²⁵⁸ VERGNOLLE É., BULLY S. (dirs.) (2012), *Le "premier art roman" cent ans après: la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives. Actes du colloque international de Baume-les-Messieurs et Saint-Claude (18-21 juin 2009)*, Besançon.

²⁵⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011b), "El románico catalán en el contexto de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias" en J. CAMPS (dir.), *El esplendor del románico. Obras maestras del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 47-69. Para la nota p. 48. Del mismo autor CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (2008), "Tre miti storiografici sul romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell'Islam", en QUINTAVALLE, A. C. (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2007)*, Milán, pp. 86-107.

constructivo de los Condados Catalanes en el siglo XI confluye una suma de tradiciones carolingias, borgoñonas, romanas y lombardas, que propiciaron el denominado por M. Zimmerman “mini-renaissance catalane (950-1050)” cuyo epicentro sitúa en los *scriptoria* de Ripoll y Vic²⁶⁰.

1.3.1.1 Antecedentes y modelos de la arquitectura lombarda en el noroeste peninsular

La utilización de un lenguaje catalano-lombardo en la articulación de paramentos de la cabecera de San Martiño de Mondoñedo no es un *unicum* en el paisaje monumental del noroeste de la Península Ibérica en el siglo XI. El empleo de dicha gramática edilicia en los reinos de Castilla, León Asturias y Galicia se produjo de una manera tardía y, desde luego, no tan abundante como en la vertiente oriental peninsular; a pesar de ello, son varias las fábricas que presentan importantes analogías con la primitiva catedral mindoniense. El proceso de aparición/llegada de la arquitectura lombarda en los reinos hispanos se produjo de Este a Oeste, y desde las primeras manifestaciones en los Condados Catalanes irán apareciendo fábricas de primer románico en los reinos de Aragón y Navarra, para paulatinamente ir introduciéndose en los dominios de las monarquías cristianas occidentales de Castilla, León y Galicia. Este “viaje del románico” del Oriente al Occidente no se produjo de un modo espontáneo, sino que la modificación del paisaje monumental de los reinos hispanos occidentales responde a una campaña más o menos orquestada por los poderes regios de Navarra, bajo el gobierno de Sancho III el Mayor²⁶¹; de Aragón, durante el mandato de Sancho Ramírez²⁶²; y, finalmente, de Castilla y León, especialmente durante los primeros

²⁶⁰ ZIMMERMAN M. (2003), *Écrire et lire en Catalogne (IX-XI^e siècle)*, 2 vols., Madrid.

²⁶¹ La bibliografía sobre el mecenazgo artístico de estas figuras regias es absolutamente inabarcable. En lo que sigue remitimos a los estudios clásicos y a algunas de las aportaciones más recientes que facilitan un actualizado estado de la cuestión. Sobre su patrocinio artístico véase BANGO TORVISO I. (dir.) (2006), *Sancho III el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona.

²⁶² Sobre su patrocinio artístico véase MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2011), “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 181-249. En línea <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/37486/36282>. Consultado el 18/05/17. GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2016) *Monarquía, reforma y frontera: aportaciones al estudio de la escultura románica de la catedral de Jaca*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2016), “The Architecture of Jaca Cathedral: The Project and its Impact”, en BOTO VARELA G., KROESEN J. E. A. (eds.), *Romanesque cathedrals in mediterranean Europe: architecture, ritual and urban context*, Turnhout, pp. 153-168

reinados de la llamada dinastía Navarra, con Fernando I y²⁶³, muy especialmente, Alfonso VI²⁶⁴.

Sin ninguna duda, los investigadores que se han dedicado con mayor ahínco a esclarecer las siempre complicadas líneas de desarrollo y difusión del lenguaje arquitectónico de los inicios del románico en el occidente peninsular y, especialmente en Galicia, son R. Yzquierdo y M. A. Castiñeiras²⁶⁵. Considera el autor que las fórmulas empleadas en la cabecera de San Martiño de Mondoñedo *pertencen ao léxico da arquitectura lombarda, desenvolvida en Cataluña e Aragón durante o século XI*²⁶⁶, e indica las similitudes entre la articulación en alzado de San Martiño de Mondoñedo y los templos catalanes de Sant Ponç de Corbera, Sant Llorenç de Munt, San Miquel de Fluvià y Sant Jaume de Frontanyà. Específicamente señala las siguientes afinidades:

(...) o abovedamento de toda a cabeceira, a escasa profundidade das ábsides laterais, a iluminación da ábsida central mediante tres saeteiras de dobre derramo, a elevación da cúpula sobre trompas, a decoración externa con arquiños lombardos e a articulación de volumes en alzado (...) igualmente os arquiños sobre ménsulas con cabezas humanas e animais (...)

Por su parte, la planta y el uso de las cinco columnas entregas en el muro interior norte se relaciona en su opinión, con los ejemplos aragoneses de Santa María de Obarra,

²⁶³ Sobre su patrocinio artístico véase BANGO TORVISO I. (2001), “La Piedad de los reyes Fernando I y Sancha: un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI”, en BANGO TORVISO I. (dir.), *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, pp. 223-227. FRANCO MATA A. (2004), “Don Fernando I y Doña Sancha, dos monarcas munificentes”, *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional* (22º). *XXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, pp. 129-133. WILLIAMS J. (2011), “Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 413-435, en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37493>>. Consultado el 12/03/17.

²⁶⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., PÉREZ GIL J. (coords.) (2007), *Alfonso VI y su época. I, Los precedentes del reinado (966-1065): Sahagún (León), 4-7 de septiembre de 2006*, León. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., PÉREZ GIL J. (coords.) (2008), *Alfonso VI y su época. II, Los horizontes de Europa (1065-1109): Sahagún (León), 10-13 de septiembre de 2007*, León. ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., RIVERA BLANCO J. (dirs.) (2012), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León. En estos tres últimos trabajos colectivos se encuentran estudios sobre el patrocinio artístico del monarca. Véase también MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., POZA YAGÜE M. (eds.) (2011) *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, nº extra. 2, y WILLIAMS J. (2011), pp. 413-435.

²⁶⁵ Cabe mencionar que M. A. Castiñeiras ha desempeñado funciones docentes e investigadoras en la Universidad de Santiago de Compostela, Universitat Autònoma de Barcelona y en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, por lo que su propia trayectoria científica y vital ha propiciado e incentivado esta línea de estudio. De entre los trabajos que el autor ha dedicado a esta cuestión véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), pp. 118-137. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011b), pp. 47-69.

²⁶⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 124.

Santos Justo y Pastor de Urmella y, sobre todo, con Sant Martín de Buil, en el municipio de Ainsa-Sobrarbe en la provincia de Huesca.

Las similitudes entre estas iglesias y la catedral románica de Mondoñedo son evidentes y vienen a probar un diálogo artístico entre los territorios orientales y occidentales en el siglo XI ibérico. A este respecto, y a pesar de las evidentes afinidades entre las fábricas de unas y otras latitudes, cabe sin embargo destacar que el lenguaje edilicio del románico lombardo llega tarde a los reinos hispanos occidentales, más si cabe a las regiones más recónditas del noroeste. Si aceptamos, como veremos en detalle posteriormente, una cronología aproximada para la cabecera de San Martiño de Mondoñedo en un momento indeterminado del último cuarto del siglo XI, existe una clara diferencia cronológica entre la construcción de la iglesia gallega y la elevación de los ejemplos catalano-aragoneses citados, fechados hacia la mitad del siglo.

Llegados a este punto quisiéramos poner el foco en este mencionado desfase entre cronología y estilo arquitectónico. No cabe duda de que San Martiño de Mondoñedo utiliza un lenguaje novedoso para la arquitectura del reino de Galicia²⁶⁷, pero también es cierto que se trata de una gramática constructiva obsoleta en cierta medida, propia de la primera mitad del siglo XI, y ya abandonada en la mayor parte de Europa en la cronología en la que se erige San Martiño. En palabras de R. Yzquierdo *es un arte fuera de tiempo y de contexto que se abandona y sustituye por una orientación de origen franco que se asienta en Galicia por utilizarse en la catedral de Santiago desde sus inicios*²⁶⁸.

Sin duda, una buena muestra de cómo se deja de emplear el lenguaje lombardo en la arquitectura del noroeste a finales del siglo XI se encuentra en la catedral de Santiago de Compostela, templo que fue un referente absoluto para la arquitectura de su tiempo. En la fase inicial de obras en tiempos del obispo Diego Peláez, entre los años 1075/78 y 1088, ya se emplea un modo de entender la arquitectura diferente, que se ha dado en llamar “románico pleno” o “arte de las vías de peregrinación”, y que, en cualquier caso, mira a modelos muy distintos de los de la arquitectura lombarda. Una vez constatado este desajuste estilístico/cronológico, la pregunta es casi obligada: ¿qué motivos llevan a utilizar una arquitectura pasada de moda en una diócesis gallega en los

²⁶⁷ Las formas lombardas pueden encontrarse también, como veremos, en las iglesias de San Antolín de Toques y San Xoán de Vilanova, ambas en la provincia de A Coruña.

²⁶⁸ YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), p. 125.

mismos años y en el mismo territorio en los que se está levantando una de las fábricas arquetípicas de la arquitectura románica del conjunto de Europa? O dicho de otro modo: ¿por qué lo lombardo no está en Santiago y sí en Mondoñedo? Sea como fuere, insistimos en que estamos ante un modo de entender la arquitectura fuera de su tiempo y cuyo recorrido histórico será corto frente al éxito incontestable de las propuestas de los diversos talleres que trabajan en el santuario apostólico de Compostela.

En el viaje del Oriente al Occidente de las formas de la arquitectura catalano-lombarda se ha puesto el foco en la importancia de ciertos sectores de la nobleza y el alto clero, originarios de círculos políticos y culturales catalano-aragoneses, que por unos u otros motivos llegaron a los reinos cristianos peninsulares occidentales. La historiografía artística señala a la diócesis de Palencia como el punto de arribada de estas corrientes renovadoras, y verdadero nexo entre la arquitectura catalano-aragonesa y la de Castilla, León y Galicia. A la diócesis palentina llegaron a lo largo del siglo XI una serie de religiosos formados en el entorno del célebre Oliba (abad de Ripoll, obispo de Vic y conde de Berga y de Ripoll)²⁶⁹, y que, con el amparo del monarca Sancho III el Mayor de Navarra, fueron llamados a reformar las tradiciones eclesiásticas locales²⁷⁰. De este modo, los obispos Poncio de Tabernoles (quien también llegó a ocupar la cátedra de Oviedo²⁷¹), Miro, Bernat I, Bernat II o Ramon I, *tots ells d'origen occità, franc, català o llombard, que des del 1034 i fins al 1207 van regir el destí de la diòcesi de Palència, on van crear un ambient cultural i religiós únic*²⁷².

²⁶⁹ La bibliografía sobre esta figura es muy amplia, recogemos algunos trabajos y remitimos a la bibliografía de los mismos. JUNYENT E. (1972), “La figure de l’abbé Oliba. Esquisse biographique”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº. 3, 1972, pp. 9-18. ALBERT I CORP E. (1999), *L’obra social i política de l’abat-bisbe Oliba*, Barcelona. ABADAL I DE VINYALS R. D’ (2003), *L’Abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Pamplona. TO FIGUERAS L. (2000), “Un obispo del año mil. Oliba de Vic”, GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE J. A. (coord.), *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a: Los protagonistas del año mil)*, nº 16, Aguilar de Campoo, pp. 65-88. CODINA I GIOL D. (2009), “Oliba le moine, l’abbé”, *Studia Monastica*, nº 51, 1, pp. 79-106.

²⁷⁰ LOMAX D. W. (1982), “Catalans in the Leonese empire”, *Bolletín of Hispanic Studies*, vol. LIX, p. 191-197.

²⁷¹ RIU M. (1988), “Poncio de Tabernoles, obispo de Oviedo”, *Espacio, Tiempo y Forma: Serie III. Historia Medieval*, núm. 1, p. 425-436.

²⁷² Puede consultarse el episcopologio de Palencia entre 1034 y 1207 en MARTÍNEZ LLORENTE F. (2014), “Episcopologi francocatalà de la diòcesi castellana de Palència (1034-1207): un estudi historicojurídic”, *Revista de Dret Històric Català [Societat Catalana d’Estudis Jurídics]*, vol. 13, p. 49-100. Especialmente pp. 99-100. Para la cita textual p. 52.



Figura 8: Nuestra Señora de la Anunciada de Urueña

Precisamente es en Tierra de Campos donde también vamos a encontrar algunos ejemplos de renovación del léxico monumental con una clarísima raigambre catalano-lombarda. Las iglesias de San Pelayo de Perazancas (Palencia) y de Nuestra Señora de la Anunciada de Urueña (Valladolid) (figura 8) son los dos ejemplos más paradigmáticos a señalar de estas formas arquitectónicas en el reino de Castilla. En el caso de la iglesia de Urueña las similitudes con San Martiño de Mondoñedo son patentes, ya que además del uso compartido de la decoración de arquillos ciegos, ambos templos emplean planta basilical con tres naves y cimborrio sobre tambor. Las analogías entre las iglesias trascienden lo meramente descriptivo, y ambas son un artefacto fuera de los espacios y cronologías que le son propias, lo que llevó a J. Yarza a describir Urueña como *verdadero trasplante en fecha desconocida de lo lombardo catalán a tierras castellanas pero próximo a fines del siglo XI posiblemente*²⁷³. La aparición de este anacronismo en tierras vallisoletanas ha querido explicarse por medio de la conexión catalana que supuso el matrimonio en 1095 entre María Pérez²⁷⁴, hija de Pedro Ansúrez, con Ermengol V, conde de Urgell²⁷⁵. Los paralelos que han sido planteados

²⁷³ YARZA LUACES J. (1979), *Arte y arquitectura en España (500-1250)*, Madrid, p. 194.

²⁷⁴ Hermana de Alfonso Pérez, figura importante para el románico hispano por su magnífica sepultura de la que hablaremos más adelante.

²⁷⁵ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2002), "Urueña. Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada" en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), RODRÍGUEZ MONTAÑÉS J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*, Aguilar de Campoo, pp. 397-406. El autor recoge las hipótesis planteadas por HERAS GARCÍA F. (1966), *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, pp. 47-52.

para la iglesia castellana son algunos de los ya señalados para Mondoñedo, las iglesias monásticas de Sant Ponç de Corbera, Sant Llorenç de Munt y Sant Jaume de Frontanyà, todas ellas con una planta basilical con cimborrio en el espacio del crucero.

Hasta este punto hemos trazado una difusa línea que marca el itinerario de la arquitectura lombarda desde el territorio catalán hasta el castellano a través del reino de Aragón y la Tierra de Campos. La última de las paradas se rastrea en el propio territorio gallego donde, además de San Martiño de Mondoñedo, se ensayan las técnicas y formas catalano-lombardas en dos pequeñas construcciones: San Xoán de Vilanova y San Antolín de Toques, ambas en la provincia de A Coruña.

1.3.1.2 El primer románico o románico catalano-lombardo en Galicia. Los ejemplos de Toques y Vilanova

Las iglesias de San Antolín de Toques y de San Xoán de Vilanova son los otros dos ejemplos de la arquitectura gallega que demuestran un contacto con las formas catalano-lombardas. Se trata de dos construcciones humildes y de muy reducidas dimensiones pero en las cuales se emplea de nuevo las arcuaciones características de este modelo constructivo. A pesar de este denominador común, los templos tienen importantes diferencias entre ellos y, a su vez, con la iglesia de San Martiño de Mondoñedo.

1.3.1.2.1 San Antolín de Toques

El monasterio de Toques, municipio coruñés situado a 76 km de la capital de la provincia, gozó de un cierto momento de esplendor en el siglo XI, como parece probar la donación y concesión de coto realizada por el rey García II de Galicia, con fecha de 23 de febrero del año 1067²⁷⁶. Precisamente la cronología dada por el documento se viene considerando la de la construcción de las fases más antiguas de la iglesia, único

²⁷⁶ Sobre el rey García de Galicia véase ANDRADE CERNADAS J. M. (1997), “Fuentes documentales para el estudio del Rey García de Galicia”, *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, nº 6, pp. 41-50. ANDRADE CERNADAS J. M. (1999), “El Rey García de Galicia en las fuentes historiográficas medievales”, en PÉREZ GONZÁLEZ M. (coord.) *Actas [del] II Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 11-14 de noviembre de 1997)*, Vol. 1, pp. 211-216. ANDRADE CERNADAS J. M. (2001), “Dos apostillas al estudio del rey García de Galicia”, en BALBOA LÓPEZ X., PERNAS OROZA H. (coords.), *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago de Compostela, pp. 243-250. PORTELA SILVA E. (2001).

vestigio del otrora monasterio benedictino. La capilla es modesta, de una única nave y un ábside rectangular que es sensiblemente más estrecho que la nave²⁷⁷. Su planimetría sigue, en opinión de J. C. Valle, *un esquema, con destacada presencia en tiempos altomedievales, que conocerá una gran difusión en Galicia (también en otros territorios) en época románica y en etapas posteriores*²⁷⁸. Para M. Núñez y R. Yzquierdo la planta y gran parte de los paramentos son de origen prerrománico, y sobre esta fábrica altomedieval se construye el edificio románico del siglo XI²⁷⁹. En esta arquitectura que, a la luz de las opiniones de R. Yzquierdo, M. Núñez o J. C. Valle, podríamos dar en llamar conservadora²⁸⁰, se introduce por vez primera en tierras gallegas (al menos de los vestigios materiales que han llegado a nuestros días) elementos de la articulación de paramentos propios del primer románico (figura 9). Nos referimos a la organización exterior de los muros del ábside, decorados con una sucesión de arquillos ciegos, que en el caso del testero perfilan el piñón del muro dibujando una forma a dos aguas.

²⁷⁷ El tipo de planta de Toques se ha relacionado con San Julián de Asperella en Huesca. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 124.

²⁷⁸ VALLE PÉREZ J. C. (2013), “Toques. Monasterio de Santo Antoíño”, en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 2, Aguilar de Campoo, pp. 1215-1224. Para la nota p. 1216. Remitimos a la muy actualizada bibliografía de la ficha catalográfica.

²⁷⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), pp. 277-286. YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), pp. 119-121. YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), pp. 205-243, para Toques especialmente 216-221. Para la cita textual p. 217. El reaprovechamiento de materiales es muy similar al visto en San Martiño de Mondoñedo. ¿Estaremos en Toques no tanto ante un condicionante prerrománico sino ante una mera reutilización de materiales para una planimetría románica *ex novo*? Los recientes estudios del proyecto de J. C. Sánchez invitan al menos a no descartar esta opción.

²⁸⁰ R. Yzquierdo pone en relación el tipo de planta con la capilla del Salvador o del Ciprés en Samos y el aparejo con San Martiño de Pazó. YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), pp. 219.



Figura 9: San Antolín de Toques

Para justificar y comprender el porqué de la presencia de estos elementos decorativos foráneos en la iglesia monástica de Toques, se ha insistido en el particular contexto del cenobio en la segunda mitad del siglo XI. Como ya ha sido expuesto, en el año 1067 el rey García de Galicia hace una donación al abad Tanoi de Toques²⁸¹. En dicho documento se recogen dos informaciones de relevancia que puede ayudar a comprender las relaciones artísticas del Toques con el ambiente catalano-aragonés: por un lado se menciona entre los santos a San Antolín, y por el otro se hace explícita referencia a que la comunidad se regía por la Orden de san Benito. Detengámonos brevemente en estos dos aspectos.

San Antolín es un santo de gran veneración en Francia que según la tradición había participado en la evangelización del territorio galo junto a san Dionisio. Ya en tiempos de los monarcas carolingios, durante el reinado de Pipino el Breve, fue levantada una abadía en su honor en la localidad de Fredelas, cerca de Pamiers, y posteriormente parte de sus reliquias eran veneradas en la iglesia de Saint-Antonin du Rouerge²⁸². La llegada al territorio peninsular de esta particular devoción francesa se produjo en tiempos de la restitución de la diócesis de Palencia, auspiciada por el monarca navarro Sancho el Mayor. La literatura hagiográfica de la diócesis palentina

²⁸¹ LUCAS ÁLVAREZ M. (2001), *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos*, Sada, pp. 275-277.

²⁸² REAU L. (1977), *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3, Barcelona, pp. 106-107. MARTÍNEZ GONZÁLEZ R. A. (1999), "San Antolín en el arte palentino", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 70, pp. 405-439

reivindicó la existencia de un mártir san Antolín en la Occitania, cuyas reliquias habían sido trasladadas a Palencia por el rey Wamba, quien mandaría construir un memorial para el santo del que hoy solamente sobrevive la cripta de San Antolín de la catedral de Palencia²⁸³. La leyenda es, sin duda, una construcción propia del siglo XI en aras de prestigiar la sede restituida, ya que la advocación de san Antolín no está presente en los calendarios de la Alta Edad Media hispana²⁸⁴. Posiblemente las reliquias llegasen en el siglo XI desde Francia e, incluso, no puede descartarse que fuesen traídas por Rodrigo Galíndez, noble cercano a Sancho el Mayor, tras su peregrinación al santuario de Rouerge²⁸⁵. A pesar de este interés por parte de ciertos poderes en resaltar la figura y el culto a este santo, la realidad es que su difusión fáctica fue muy escasa²⁸⁶. Sea como fuere, la presencia de este santo en algunas advocaciones del reino de Castilla y León a lo largo del siglo XI se ha puesto en directa relación con la penetración de influencias francesas en el reino desde tiempos de Fernando I, como ya señaló C. J. Bishko en su clásico estudio²⁸⁷.

La excepcionalidad del empleo de la advocación a San Antolín es doble en la geografía galaica del siglo XI ya que, además de en la iglesia monástica de Toques, se documenta una segunda advocación al santo en la iglesia de San Antolín de Fingoi, cerca de Lugo, como se constata en un documento del año 1038 vinculada a la infanta Sancha²⁸⁸. Este hecho ha llevado J. M. Andrade a proponer una fundación relacionada también con la monarquía para el monasterio de Toques en una fecha por determinar entre 1038 y 1066, a la que Don García habría dado el espaldarazo con su donación y concesión de coto de 1067²⁸⁹.

El segundo aspecto que vincula al cenobio con aires europeizantes es la mención en el documento de 1067 a la regla benedictina, siendo además dicha referencia la

²⁸³ La tradición es recogida en FERNÁNDEZ DEL PULGAR P. (1679), *Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España...: parte primera: contiene la historia secular y eclesiastica de la ciudad de Palencia*, Madrid.

²⁸⁴ PÉREZ DE URBEL Fr. J. (1950), p. 218.

²⁸⁵ A su regreso de Francia el noble fundó un monasterio dedicado a San Antolín en la ribera del río Esla para acoger algunas reliquias traídas de su viaje. TORRES SEVILLA M. (1999), *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XIII*, Salamanca, p. 372.

²⁸⁶ Sobre la escasa repercusión del culto al santo en las advocaciones eclesiales y en la toponimia véase MARTÍNEZ GONZÁLEZ R. A. (1999), pp. 411-412.

²⁸⁷ BISHKO C. J. (1968), pp. 49-60.

²⁸⁸ BISHKO C. J. (1968), p. 53.

²⁸⁹ ANDRADE CERNADAS J. M. (2015), "La introducción de Cluny en Galicia: ritmos y resistencias", *Studia Monastica*, vol. 57, fasc. 1, pp. 91-111, para la nota p. 99. La advocación a San Antolín se puede constatar también en la tribuna de la catedral Compostelana. FALQUE REY E. (ed.) (1994), libro 2, cap. 25, pp. 287-288.

primera documentada a un monasterio regido por la orden de los monjes negros en el reino de Galicia. Esta prematura benedictización en el noroeste peninsular podría haber sido debida, en opinión de J. M. Andrade, a un programa reformador ideado desde la corte del rey García, que se vería truncado por su fatal desenlace²⁹⁰. Finalmente, J. M. Andrade plantea una sugerente incógnita acerca de las relaciones foráneas del monasterio y el propio nombre del abad Tanoi, recogido en la donación del rey García: *¿no suena un tanto extraño entre la antroponimia de la época? ¿Podría pertenecer a alguien procedente de fuera de la Península?*²⁹¹ El mismo investigador, en un ejercicio de honestidad científica, asume que esta cuestión está lejos de ser resuelta, pero, de cualquier modo, la posibilidad de un abad extranjero (¿catalán, lombardo, franco, occitano?) como promotor de la obra de Toques resulta ciertamente interesante y podría ayudar a esclarecer las líneas de influencia cultural del centro monástico. Futuras investigaciones sobre el personaje podrán arrojar luz sobre esta cuestión.

Queda patente tras lo expuesto, como la historiografía, especialmente aquella que se ocupa de la historia del monacato, considera a Toques una comunidad pionera en la llegada de corrientes foráneas al territorio del noroeste peninsular, y que, posiblemente, este mismo contexto político-religioso podría ayudar a explicar la utilización de soluciones formales propias de la arquitectura catalano-lombarda en la iglesia abacial. Sin duda la hipótesis resulta convincente a la luz de las fuentes materiales y documentales, pero quisiéramos poner el foco en una cuestión un tanto pasada por alto en ocasiones: las soluciones novedosas en la arquitectura de esta iglesia son absolutamente epidérmicas y se ciñen a las pequeñas arcuaciones de la cabecera, siendo por lo demás un edificio absolutamente deudor de la tradición altomedieval, tanto en alzado como en planta. A nuestro juicio en Toques se produce una cierta dicotomía: la documentación coloca a la comunidad de monjes en la vanguardia religiosa al asumir tempranamente el culto a san Antolín y, especialmente, al adoptar la regla benedictina; pero frente a esto, encontramos una arquitectura tradicional y conservadora, vinculada a la tradición precedente, en la que los elementos novedosos

²⁹⁰ ANDRADE CERNADAS J. M. (2015), p. 99. El autor considera como síntoma de este afán reformador del monarca la hipótesis defendida por E. Portela de que la restauración de la sede de Braga se debió al propio García. PORTELA E. (2001), p. 173. Sobre el monacato benedictino en Galicia remitimos a los siguientes trabajos y a la bibliografía citada en ellos. ANDRADE CERNADAS J. M. (1997), *El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia medieval (siglos X al XIII)*, Sada. ANDRADE CERNADAS J. M. (2000), "En torno a la benedictinización del Monacato gallego", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 45, nº 3-4, pp. 649-656.

²⁹¹ ANDRADE CERNADAS J. M. (2015), p. 99, nota 40.

son ínfimos. O dicho de otro modo, la voluntad reformista que emana de la documentación no se traduce en el lenguaje de la arquitectura. El paso al frente en la reforma edilicia se encuentra en el otro único ejemplo de arquitectura catalano-lombarda en Galicia, San Xoán de Vilanova.

1.3.1.2.2 San Xoán de Vilanova

La iglesia de San Xoán de Vilanova, en el municipio coruñés de Miño, cierra con San Martiño de Mondoñedo y San Antolín de Toques la tríada de iglesias catalano-lombardas conservadas en Galicia. Este templo es también de muy reducidas dimensiones y desarrolla una planta sencilla con una sola nave a la que se abre un ábside semicircular²⁹².



Figura 10: San Xoán de Vilanova

A pesar de que en Vilanova se emplean las arcuaciones ciegas (figura 10) al igual que en Toques, las similitudes entre ambas fábricas terminan ahí. El testero de Vilanova adopta la solución semicircular para su ábside y se cubre con bóvedas de cuarto de esfera o de horno. Estas tendencias son mucho más modernas que el perfil recto de Toques y en quizás clara sintonía con las experiencias que se habían realizado en las capillas de San Juan y San Pedro de la catedral compostelana entre los años

²⁹² Una actualizada bibliografía sobre esta iglesia puede consultarse en POUSA FERNÁNDEZ A. M. (2013), “Vilanova. Iglesia de San Xoán”, en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 2, Aguilar de Campoo, pp. 1263-1270.

1075/1078 y 1088 y que²⁹³, como hemos visto, también se emplea en los tres ábsides de San Martiño de Mondoñedo. En opinión de R. Yzquierdo *es el primer ábside románico de Galicia con esa planta y, probablemente, coetáneo de las capillas absidales de san Juan y san Pedro en la catedral compostelana*²⁹⁴. Las soluciones espaciales también son diferentes, y en Vilanova existe una mejor integración del ábside con la nave a través de un arco triunfal de medio punto, casi tan alto y ancho como la nave. Las arcuaciones en el exterior de la cabecera, en grupos de a cuatro, responden al modelo canónico de arquillos y lesenas de la arquitectura lombarda y suponen una suerte de “maduración” de lo visto en Toques.

Al lado de estas incontestables novedades en su arquitectura, se encuentran una vez más aspectos propios del pasado. El elemento más destacado es la decoración exterior de la cornisa por medio de entrelazos de ochos cuya utilización se repite, como veremos, en algunos cimacios del interior de San Martiño de Mondoñedo. En la cornisa del muro sur de la nave se desarrolla una decoración de hojas, rosetas y cuadrúpedos *cuyas formas recuerdan, de nuevo, modelos prerrománicos asturianos y animan a compararlas con piezas del Museo Arqueológico de Oviedo. Su origen se desconoce e, incluso, podrían proceder de un edificio anterior*²⁹⁵. Vemos, por lo tanto, como en Vilanova se mantiene la tendencia de la reutilización de materiales antiguos en estos edificios del primer románico.

En cuanto a su cronología, la total y absoluta falta de documentación²⁹⁶ ha propiciado una importante disparidad de opiniones acerca la misma, que va desde mediados del siglo XI (B. Regal)²⁹⁷ al entorno de 1123 (J. C. Valle)²⁹⁸, o incluso al último tercio del siglo XII (Á del Castillo)²⁹⁹. Consideramos más acertadas las opiniones de R. Yzquierdo o I. G. Bango, quienes llevan la elevación de la iglesia a una fecha indeterminada a lo largo del último cuarto del siglo XI o los años iniciales del XII

²⁹³ Recordemos que la capilla axial de San Salvador en la catedral de Santiago de Compostela adopta un retardatario testero recto. Sobre este asunto se volverá más adelante y será proporcionada la bibliografía crítica correspondiente.

²⁹⁴ YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), p. 221.

²⁹⁵ YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), p. 222.

²⁹⁶ La primera mención documental se encuentra en Jerónimo del Hoyo en 1607. HOYO J. del (1950), *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago de Compostela, p. 308.

²⁹⁷ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), pp. 61-63.

²⁹⁸ VALLE PÉREZ J. C. (2010), “La arquitectura de Galicia en tiempos de Alfonso VI” en VALLE PÉREZ J. C. (coord.), *VII Memorial Filgueira Valverde, Alfonso VI e Galicia*, Pontevedra, pp. 74-75.

²⁹⁹ CASTILLO LÓPEZ Á. del (1987), pp. 642-643.

como fecha límite³⁰⁰. En cualquier caso, los argumentos esgrimidos por unos y por otros se basan en criterios de estilo, siempre imprecisos y ante los que se debe imponer la prudencia.

En cuanto a las vías de recepción de lo catalano-lombardo en Vilanova, el absoluto silencio documental impide realizar un proceso de análisis similar al que hemos hecho para Toques. Por lo tanto, desconocemos qué nombres propios pudieron participar de la decisión de construir una iglesia con un lenguaje ajeno a las tradiciones locales y, consecuentemente, resulta imposible ponderar en qué marco ideológico se ideó y produjo la fábrica románica de San Xoán. Con estas limitaciones como fondo, se han propuesto como paralelos posibles para la arquitectura de Vilanova las iglesias de Saint-Martin de Cazarilh, Notre-Dame de Trébons o San Fructuoso de Barós³⁰¹. De entre los ejemplos que se puedan sacar a colación, la iglesia de San Pelayo de Perazancas en Palencia es una de las que presenta más similitudes con la cabecera del templo gallego³⁰². Por su mayor cercanía geográfica y por el proceso de introducción de lo lombardo en la diócesis de Palencia, ya mencionado, parece que la iglesia palentina es el único eslabón al que asirse para esta cuestión. En estos procesos de llegada y recepción del primer románico al noroeste resulta tentador enfatizar la presencia de Pere de Tabérnoles en la diócesis de Oviedo como factor decisivo para la llegada de lo lombardo a tierras gallegas. Sin embargo, el tiempo en que vivió dicho obispo es sensiblemente anterior a las fábricas conservadas, por lo que nos movemos nuevamente en el terreno de la hipótesis. Regresando al caso específico de Vilanova, ha querido verse en la figura del obispo Gonzalo de Mondoñedo un posible agente implicado en la decisión de construir una fábrica con las características del primer románico, ya que el obispo participó en la consagración de la cercana iglesia de San Isidro de Callobre en 1088³⁰³. De ser así, el año de 1088 sería un *terminus ante quem* para la construcción de la fábrica.

La presencia de Gonzalo de Mondoñedo en la hipotética orquestación del plan edilicio de San Xoán de Vilanova es cuanto menos tentadora. En la actualidad existe un

³⁰⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), p. 223. BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 33.

³⁰¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 124.

³⁰² Perazancas también ha sido puesto en relación con los arquillos de San Martiño de Mondoñedo como ya señaló BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 25. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 300. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 125.

³⁰³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2004), “Arte del pellegrinaggio e primo romanico: le scelte artistiche nella Galizia dell’XI secolo”, en QUINTAVALLE A. C. (coord.), *Medioevo: arte lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2001)*, Milán, pp. 602-613. Especialmente pp. 604-605.

cierto consenso a la hora de considerar que en tiempos de su pontificado en la sede mindoniense se produjeron las fases iniciales de la obra de San Martiño y, por lo tanto, la utilización de un lenguaje constructivo catalano-lombardo. El periplo vital de Gonzalo de Mondoñedo ha sido además invocado para explicar la segunda gran corriente que se rastrea en la gramática edilicia del primer románico gallego, *orixinado da fusión entre o estilo lombardista e o da catedral de Xaca*³⁰⁴, y, vinculado por la tanto, con el llamado arte de los caminos de peregrinación a Compostela. Tras ver estas pequeñas pero interesantes experiencias de lo lombardo en Galicia, retornemos a la iglesia de Mondoñedo desde un nuevo prisma.

1.3.2 El arte de las vías de peregrinación

Como adelantábamos en el preámbulo sobre la fábrica románica, el segundo gran marco conceptual historiográfico en el que se mueve la iglesia de San Martiño de Mondoñedo es el denominado como “arte de peregrinación”. Antes de realizar un excursus teórico historiográfico, quisiéramos resaltar la cuestión primordial, planteando la siguiente incógnita: ¿qué hay en la arquitectura de San Martiño de Mondoñedo que se vincule con el tópico del arte de las vías de peregrinación?

En los dos apartados anteriores desarrollamos los dos ejes que, en nuestro criterio, configuran la imagen de San Martiño de Mondoñedo, y que llevan a definir su arquitectura como la de una iglesia heredera de la tradición catalano-lombarda con una serie de recuerdos planimétricos propios de la arquitectura altomedieval (hispano-visigoda, asturiana, etc.), sea esta heredada de una construcción precedente o no. Sobre esta base parece que la impronta de las corrientes artísticas de los caminos de peregrinación en la arquitectura de Mondoñedo se ciñe exclusivamente a algunos de los elementos decorativos.

Las ventanas de la capilla mayor presentan un desarrollo muy similar a las de los ábsides meridional y septentrional, con la salvedad de que su arco se orna por medio de una chambrana de tacos en damero, ornamentación que se repite bajo el alero del ábside sur³⁰⁵. Dicho motivo también se denomina tradicionalmente como taqueado jaqués por

³⁰⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 125.

³⁰⁵ En opinión de I. G. Bango *a presenza dos tacos no beiril do ábside septentrional e as chambranas das freccas do central parecen dar a estas unha cronoloxía dentro da época dos anos setenta del século XI*

su empleo masivo en la iglesia catedralicia de San Pedro de Jaca a fines del siglo XI, donde se consideró que se había empleado por vez primera para posteriormente difundirse por otros templos de la vía peregrinatoria. Sea como fuere, el mismo recurso ornamental se encuentra en fechas similares en la iglesia del castillo de Loarre, en las iglesias abaciales de San Juan de la Peña y San Martín de Fromista, o en la catedral de Santiago de Compostela. Es decir, nos encontramos ante un recurso propio de la ornamentación arquitectónica de aquellas iglesias puestas en relación entre sí por los estudios de S. Moralejo.

En el mismo ábside central se encuentra una segunda anomalía con respecto a las capillas laterales y que, de nuevo, se ha puesto en relación con el mismo grupo de iglesias. Nos referimos a la sustitución en el alero de los arquillos ciegos de tradición catalano-lombarda por una serie de canecillos como soporte de las cobijas. Como apuntó R. Yzquierdo, *el número de los canes era mayor y se perdieron al menos dos al adosársele, en la segunda mitad del siglo XIX, dos enormes contrafuertes entre las ventanas*³⁰⁶. La utilización de canecillos se multiplica conforme las obras del cuerpo de naves avanzaron al occidente y estos se emplean en los aleros de los muros norte y sur e, incluso, en algunos de los muros internos de la iglesia. También en la zona occidental se abre una portada, nuevamente puesta en relación con ejemplos foráneos en cuanto a su estructuración, específicamente navarros, como veremos más adelante³⁰⁷.

El marco teórico que establece la consideración de que en la creación, difusión y asimilación de la gramática del arte románico jugó un papel nuclear la vía de peregrinación al santuario apostólico de Santiago de Compostela, es una de las afirmaciones historiográficas más exitosas del conjunto de la historia del arte medieval. El éxito que los estudios jacobeos han tenido en los últimos cuarenta años ha sido aplastante y hace absolutamente imposible el mencionar el conjunto de las publicaciones científicas que sobre el tema han visto la luz³⁰⁸.

cronología coincidente con el templo palentino de Perazancas del año 1076. BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 26.

³⁰⁶ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 34.

³⁰⁷ La relación más directa que se ha planteado con el arte de los caminos de peregrinación ha sido con la escultura de los capiteles del interior del templo. Prescindimos deliberadamente de su comentario en este punto y remitimos al posterior apartado sobre las artes plásticas.

³⁰⁸ Véase a modo de sucinto estado de la cuestión VÁZQUEZ DE PARGA L., LACARRA J. M^a., URÍA RÍU J. (1948-1949): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 3 vols. LACARRA Y DE MIGUEL J. M^a (1952), “La peregrinación a Santiago: la influencia sobre el desenvolvimiento económico y urbano de la Edad Media”, *Compostela: boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, pp.

En el ámbito estricto de la historia del arte la relación entre peregrinaje y arte románico nace ya en la historiografía del siglo XIX. En el año 1892 el abad A. Bouillet reparó por vez primera en las grandes similitudes existentes entre los templos románicos de Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse y Santiago de Compostela³⁰⁹. La hipótesis del historiador galo tuvo una gran repercusión en la historia del arte del siglo XX, gracias especialmente al haberse hecho eco de ella A. K. Porter y Ê. Male³¹⁰, dos de los historiadores de arte más influyentes en la pasada centuria. Con la hipótesis de partida de A. Bouillet y las matizaciones hechas por los historiadores del arte de inicios del siglo XX, se confeccionó la teoría artística de las iglesias de peregrinación. Dicha teoría considera que las similitudes entre los tres templos mencionados, junto a las desaparecidas iglesias de Saint-Martin de Tours y Saint-Martial de Limoges, es fruto de sus adaptaciones a las necesidades propias de la peregrinación. La implantación de la hipótesis fue muy exitosa y ampliamente seguida en la tradición historiográfica posterior, hasta las revisiones críticas propuestas en las últimas décadas, de manera muy especial por parte de I. G. Bango³¹¹, quien considera que:

4-6. PÉREZ DE URBEL, Fr. J. (1952): "Orígenes del culto de Santiago en España", *Hispania Sacra*, vol. V, nº 9, pp. 14-19. OURSEL R. (1985), *Caminantes y caminos. Las rutas hacia Santiago de Compostela*, Madrid. HERBERS K. (1988) *Deutsche jakobspilger und ihre berichte*, Tübingen. MORALES ALVAREZ S., LÓPEZ ALSINA F. (eds.) (1993), *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*: [catálogo de la exposición], Monasterio de San Martín Pinario, Santiago, 1993, Santiago de Compostela. LÓPEZ ALSINA F. (1988). LÓPEZ ALSINA F. (1994), "La invención del sepulcro de Santiago y la difusión del culto jacobeo", en *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico: XX Semana de Estudios Medievales*, Estella, 26 a 30 de julio de 1993, Pamplona, pp. 59-83. DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2001), "Las Peregrinaciones y la peregrinación a Santiago" en *Actas / V Congreso de Arqueología Medieval Española*, Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999, Valladolid, pp. 417-422. PLÖTZ R., HERBERS K. (1999), *Caminaron a Santiago: relatos de peregrinaciones al "fin del mundo"*, Santiago de Compostela. CAUCCI VON SAUCKEN P. (coord.) (1999), *Il Mondo dei pellegrinaggi Roma, Santiago, Gerusalemme*, Milano. ESTEPA DÍEZ C., MARTÍNEZ SOPENA P., JULAR PÉREZ-ALFARO C. (coords.) (2000), *El Camino de Santiago, estudios sobre peregrinación y sociedad*, Madrid. RUCQOI A. (2014), *Mille fois à Compostelle. Pèlerins du Moyen Âge*, París. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán. La bibliografía aquí mencionada no es más que la punta del iceberg de los estudios jacobeos. A ella remitimos para un conocimiento más extenso. Prueba absoluta de la actualidad y vigencia de esta rama del saber es la celebración del X Congreso Internacional de Estudios Jacobeos "Jacobus patronus" organizado por el Comité Internacional de Expertos del Camino de Santiago y celebrado entre los días 9-11 de noviembre de 2017, en el que participaron algunos de los investigadores citados anteriormente.

³⁰⁹ BOUILLET A. (1892), "Saint-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle", *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, pp. 117-128.

³¹⁰ En palabras de Porter, *The type of architecture originated at Santiago became the standard for a great number of churches along the pilgrimage road, and in whole districts of France*. PORTER A. K. (1923), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, p. 194. MALE Ê. (1922), pp. 268 y ss.

³¹¹ BANGO TORVISO I. G. (1993), *El Camino de Santiago*, Madrid. BANGO TORVISO I. G. (1994), "Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo", *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico: XX Semana de Estudios Medievales en Estella*, 26 al 30 de julio de 1993, Pamplona, pp. 9-76. Sobre la controversia del concepto de iglesias de peregrinación véase también

(...) Las llamadas iglesias de peregrinación no formaban el grupo homogéneo que generalmente se le atribuye en la historiografía tradicional. Sus características no se explican ni por encontrarse en el Camino de Santiago, ni únicamente por ser las reliquias el punto focal de su existencia. Son diferentes eslabones de una cadena experimental en la búsqueda de un templo apropiado a las circunstancias litúrgicas, sociológicas y estéticas de una época bajo los condicionamientos y limitaciones de los recursos técnicos. Del grupo, la catedral compostelana constituye el ejemplo más depurado de esta línea de investigación, un verdadero canon estilístico. La síntesis de diferentes experiencias terminó por codificar esta fórmula tipológica hacia el año 1075, su creador fue el autor del proyecto compostelano (...) ³¹²

Dejando a un lado las lógicas revisiones de hipótesis de raigambre decimonónica, el estudio que inaugura la fructífera relación historiográfica entre Camino de Santiago y arte románico es el de la investigadora norteamericana G. G. King ³¹³. La publicación de *The Way of Saint James* ³¹⁴, financiado por la *Hispanic Society*, marcó el inicio de los estudios culturales y artísticos contemporáneos en lengua inglesa sobre la peregrinación a Compostela.

Unos años después, en el año 1923, se publica el trabajo de A. K. Porter, considerado con toda justicia una de las piedras inaugurales de los estudios sobre el románico de peregrinación. En su investigación, el autor propone que las peregrinaciones son el fenómeno que creó un lenguaje artístico común para Francia y España durante los siglos XI y XII, y que fue Santiago el centro generador del que emanaron las nuevas formas artísticas hacia Francia. Con esta valoración, el historiador del arte norteamericano inaugura una polémica historiográfica que él mismo dio en

WILLIAMS J. (1984), "La arquitectura del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXIX, pp. 267-290.
MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989b), "Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI-XIII)", en MORALEJO ÁLVAREZ S. (coord.), *El Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, pp. 9-28.
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2005), "Europa y España: el Camino de Santiago y el arte románico", *España medieval y el legado de Occidente*, Barcelona, pp. 81-104.

³¹² BANGO TORVISO I. G. (1994), p. 32.

³¹³ G. G. King (1871-1939) forma parte de la fecunda escuela de hispanistas norteamericanos que han dedicado sus carreras investigadoras al románico europeo, junto con nombres como A. K. Porter (1883-1933), Chandler Post (1881-1959), Walter Cook (1888-1962), Keneth Conant (1895-1984), Walter Muill Whitehill (1905-1978), J. Williams (1928-2015) o la propia Therese Martin, aún en activo. Para un resumen sobre esta escuela véase MANN J. (2009), *Romanesque architecture and its sculptural decoration in christian Spain. 1100-1120. Exploring Frontiers an Defining Identities*, Toronto, pp. 7-46.

³¹⁴ KING G. G. (1920), *The Way of Saint James*, New York.

llamar como *Spain or Toulouse?*³¹⁵, que sin duda ha sido uno de los grandes caballos de batalla de los historiadores del arte románico del siglo XX, en el que se discute la primacía de unos santuarios sobre los otros, en tanto que generadores y difusores del “estilo”³¹⁶. La postura pro-hispana de A. K. Porter generó acaloradas respuestas contrarias, muy especialmente por parte de la historiografía artística francesa, de la mano de la obra de autores como P. Deschamps o G. Gaillard³¹⁷, entre otros, que reivindican un papel activo y creador para las iglesias galas.

Siguiendo con la historiografía francesa, en el año 1990 se publica *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle* de M. Durliat³¹⁸. En su obra cumbre, el investigador francés propone que la ruta de Santiago no es tanto la generadora del arte románico, sino más bien una arteria de comunicación en la que viajan y coinciden las formas culturales y artísticas de carácter itinerante, sin necesidad de que estas hayan nacido como un resultado directo del peregrinaje. En un sentido similar se pronunció X. Barral, para quien *le chemin de Saint-Jacques constitue avant tout un système économique progressivement mis en place dans l'ensemble de l'Europe et répond à une structure de voies de communication plus large à laquelle le pèlerinage vient se superposer*³¹⁹.

³¹⁵ PORTER A. K. (1924), “Spain or Toulouse? And Other Questions”, *Art Bulletin*, 7, pp. 3-25.

³¹⁶ Sobre la repercusión de la hipótesis de Porter véase WILLIAMS J. (1976) “Spain or Toulouse?” A Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*, Granada, tomo I, pp. 556-567. El trabajo ha sido reeditado en WILLIAMS J. (2015), “Spain or Toulouse?” A half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela”, *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 14, pp. 269-287.

³¹⁷ GAILLARD G. (1938), *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, París, p. 133. DESCHAMPS P. (1942), “Etude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle”, *Bulletin Monumental*, vol. 100, nº 3, pp. 239-264.

³¹⁸ DURLIAT M. (1990), *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan. Este trabajo es la culminación de las líneas de investigación del autor que desarrolló en numerosos trabajos precedentes. DURLIAT M. (1977a), “L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le nord de l'Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 8, pp. 7-24. DURLIAT M. (1977b), “Le ‘camino francés’ et la sculpture romane”, *Les dossiers de l'archéologie*, nº 20, pp. 58-72. DURLIAT M. (1977c), “Toulouse et Jaca”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, vol. I, Zaragoza, pp. 199-207. DURLIAT M. (1978a), “Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 9, pp. 101-113. DURLIAT M. (1978b), “Les origines de la sculpture romane à Jaca”, en *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1978*, abril-junio, pp. 363-399. DURLIAT M. (1979), “Les Pyrénées et l'art roman”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, pp. 153-174.

³¹⁹ BARRAL I ALTET X. (2010), p. 122. Véase también WERKMEISTER O. K. (1987), “Cluny III and the pilgrimage to Santiago” en BARRAL I ALTET X. (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, colloque international (Rennes, 1983)*, París, pp. 135-142.

El trabajo de M. Durliat se mantiene actualmente como el último gran estudio monográfico sobre esta cuestión, y sus premisas siguen estando vigentes y de actualidad. Sin embargo, se regresa continuamente sobre estos mitos historiográficos y recientemente han sido propuestas interesantes relecturas que relativizan algunos de los conceptos clásicos expuestos. Una de estas revisiones ha sido hecha por la investigadora británica R. Walker, quien ha planteado la necesidad de sustituir, en la concepción actual de los flujos culturales del románico, el concepto de *pilgrimage road art* por el de *friendship circle* (concepto especialmente vinculado al entorno de los papas) en aras de modificar un tópico historiográfico caracterizado por su linealidad y naturaleza unidireccional, en favor de una concepción cultural más circular y recíproca³²⁰. Uno de los ejemplos señalados por la autora es la relación existente entre la fase inicial de la catedral de Santiago de Compostela y la iglesia abacial de Conques, donde, en su consideración, se constata la impronta de este círculo cultural del papado a través de los ámbitos cluniacenses, en el contexto de la llegada a los reinos hispanos del legado papal Hugo de San Víctor:

(...) It is thus possible that the initial artistic exchange between Conques and Santiago took place through a Cluniac network and perhaps in concert with Richard of Saint-Victor of Marseilles. The artistic relationship was to flourish and develop into a long-lasting dialogue, as the friendship network had the ideal set of contacts to link Conques and Santiago de Compostela and to facilitate the movement of craftsmen between sites and even between kingdoms (...)³²¹

Vemos como para la autora, las filiaciones culturales no responden tanto al condicionante de la vía de peregrinación, sino a las intenciones de los diversos legados papales que recorrían la Europa de finales del XI. El concepto de *friendship network* resulta menos rígido y abre nuevas y muy interesantes perspectivas de investigación sobre el flujo de modelos durante los años del románico. R. Walker se refiere de esta manera a las ventajas del modelo:

(...) The advantage of this model for art historians is that, unlike the linear routes of “pilgrimage road” art theory, it works with circles,

³²⁰ WALKER R. (2015), “The influence of papal legates on the transformation of Spanish art in the second half of the eleventh century”, en FRANZÉ B. (ed.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Lausanne, 2015, pp. 77-90.

³²¹ WALKER R. (2016), *Art in Spain and Portugal from the Romans to the early Middle Ages: routes and myths*, Kalamazoo, p. 316.

reciprocity, friendship and collaboration. These ideas reflect the realities of artistic exchange in the late eleventh century more accurately than the largery discredited theories of the pilgrimage roads and the craftsmen who supposedly sought employment along them (...)³²²

Dejando de lado por el momento estos planteamientos rupturistas y volviendo a la teoría clásica del arte de peregrinación, nos detenemos ahora en la escuela histórico-artística hispana. Dentro de la historia del arte española destaca en este ámbito historiográfico la obra de S. Moralejo, al que se debe la más importante revisión y propuesta de nuevas hipótesis acerca de las redes de intercambio en la conformación del arte románico hispano, cuya originalidad ha propiciado una importantísima repercusión en la historiografía posterior. Además de sus estudios específicos sobre la catedral compostelana³²³, o el arte de peregrinación³²⁴, resultó especialmente innovadora su valoración de otros centros de la principal vía de peregrinación al margen de las grandes basílicas galas. De manera muy específica sobresalen sus diversos trabajos sobre la iglesia de San Martín de Frómista y la catedral de San Pedro Jaca³²⁵, a las que habría que sumar la iglesia de San Isidoro de León para completar, de manera un tanto general,

³²² WALKER R. (2015), p. 77.

³²³ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1969), "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, vol. XIV, n. 4, octubre-diciembre, Santiago de Compostela, pp. 623-668. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1977a), "St. Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les dossiers d'Archéologie*, 20, pp. 87-103. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1980), "Ars sacra" et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, julio, 189-238. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1983a), "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", en SCALIA G. (coord.), *Atti del Convengno Internzaionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Perugia, pp. 37-61. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1983b), "Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant", en CONANT K. J. (1983), *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, pp. 221-236. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984a), MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984b), "Santiago de Compostela: La instauración de un taller románico", en CASSANELLI R. (ed.), *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Barcelona, 1995.

³²⁴ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985b), "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX, 3-4, Santiago de Compostela, pp. 395-430. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989b). MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993a), "Santiago y los caminos de su imagería", en CAUCCI VON SAUCKEN P. (dir.), *Santiago. La Europa del Peregrinaje*, Barcelona, pp. 75-89. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993b), "On the road, the camino de Santiago", en DODDS J. D., REILLY B. F., WILLIAMS J. (dirs.), *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*, Nueva York, pp. 175-183. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986a), "San Martín de Frómista, en los orígenes de la Escultura Románica Europea", en VV.AA, *Jornadas sobre el Románico en la Provincia de Palencia*, Palencia, pp. 28-37. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1990a), pp. 9-27.

³²⁵ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1973), "Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca", *Bulletin Monumental*, t. 131-I, pp. 7-16. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1976), "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en VV.AA, *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte C.E.H.A., vol. I. Actas (Ponencias y Comunicaciones)*, Granada, 1973, Granada, pp. 427-434. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1977b), "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", en VV.AA, *Homenaje a don José M^a Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, pp. 173-198. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1979), "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, junio, pp. 79-106.

las etapas de los grandes centros románicos de la vía a Compostela en la Península Ibérica.

El estudio de conjunto de las realidades artísticas comunes a Norte y Sur de los Pirineos llevó al investigador gallego a acuñar el concepto de “arte románico hispano-languedociano”, sistemáticamente entendido como una variante en paralelo al peregrinaje como motor de creación y difusión del lenguaje románico, en la que se pondera muy especialmente el diálogo que los talleres románicos establecieron con la plástica de la Antigüedad. De modo sintético, podríamos resumir la concepción moralejiana del nacimiento del arte románico como el resultado de la suma de los condicionantes de los caminos de peregrinación/ comunicación (culturales, político, económicos, etc.) y del redescubrimiento del lenguaje clásico de origen greco-romano, especialmente en el campo de la escultura. A este respecto resulta ya clásica su valoración en la creación de la plástica románica del sarcófago tardo-antiguo de la Orestíada del Museo Arqueológico Nacional, procedente de Santa María de Husillos³²⁶. Sobre el binomio creación/dependencia hispano-gala el historiador del arte considera que *más que de la introducción del Románico en España, habría que hablar de la integración de España en el ámbito en el que el románico se estaba gestando*³²⁷, propiciada, en su opinión, por las nuevas políticas llevadas a cabo en la Península Ibérica desde el gobierno de Sancho III el Mayor.

A buen seguro son muchos los nombres que se podrían sumar a este repaso historiográfico sobre el arte de peregrinación³²⁸, y son muchos los investigadores que de

³²⁶ La teoría fue expuesta por vez primera en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada en 1973 y fue desarrollada posteriormente en diversos trabajos. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1976). MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984c). MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993c), “Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada”, en MORALEJO ÁLVAREZ S., LÓPEZ ALSINA F. (eds.), *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela, catálogo de exposición (Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario, 1993)*, Santiago de Compostela, p. 373.

³²⁷ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), “Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona; 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, Barcelona, pp. 89-112, para la nota p. 92.

³²⁸ A continuación recogemos algunos trabajos significativos. SALVINI R. (1985), “Spagna, Tolosa o Modena? Contributo alla preistoria di Nicholaus”, en ROMANINI A. M. (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario (Ferrara, 1981)*, vol. I, Ferrara, pp. 27-49. TERPAK F. (1988), “Pilgrimage or Migration? A Case Study of Artistic Movement in the Early Romanesque”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 51, pp. 414-427. LACOSTE J. (2006), *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Burdeos. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007b), “Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella”, en QUINTAVALLE A. C. (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2006)*, Milán, pp. 387-396. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008), pp. 86-107. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2008), “Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3, pp. 17-50. CASTIÑEIRAS

modo más o menos directo se siguen acercando al *topos* historiográfico del arte de peregrinación³²⁹. De entre ellos, y en relación al templo estudiado, ha sido M. A. Castiñeiras quien ha posicionado a San Martiño de Mondoñedo en el centro de esta tradición, siguiendo y desarrollando, por otra parte, algunas de las líneas metodológicas iniciadas por su mentor y maestro, S. Moralejo³³⁰.

1.3.3 La conexión navarro-aragonesa

Una vez expuestas las dos tendencias claras en las que la historiografía artística ha encuadrado a San Martiño de Mondoñedo, cabe formular la siguiente cuestión: ¿cuáles fueron las vías de acceso/llegada de las corrientes catalano-lombardas y de peregrinación a este punto de la geografía hispana? Para M. A. Castiñeiras la respuesta debe buscarse en el entorno navarro-aragonés.

En el apartado correspondiente recogimos las opiniones del investigador acerca de la similitud de la fábrica mindoniense con algunos ejemplos aragoneses, muy especialmente su relación planimétrica con la iglesia oscense San Martín de Buil. En su criterio, el mantenimiento e integración en la iglesia románica del condicionante que suponen los paramentos murales prerrománicos es un proceder característico de los maestros lombardos:

(...) estas cuadrillas actúan como o fixeran os Mestres “lombardos” do abade Oliba no mosteiro de Cuixà en 1040, onde conservaron as naves do século X para montar unha nova cabeceira e os pés da igrexa. Cómpre

GONZÁLEZ M. A., “Jaca, Toulouse, Compostela y Roma. Las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., YZQUIERDO PERRÍN R. (eds.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 245-298.

³²⁹ Sirvan como ejemplo de la vigencia de estos estudios en la historia del arte románico WILLIAMS J. (2008), “¿Arquitectura del Camino de Santiago?”, *Quintana*, nº 7, p. 157-177. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.) (2010). MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2016), “Una arquitectura del Camino de Santiago: los binomios hospital-iglesia funeraria entre los Pirineos y la Meseta (1150-1220)”, en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE M. A., TEJA R. (coords.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, pp. 175-211.

³³⁰ Todos los trabajos de S. Moralejo han sido reeditados en dos volúmenes bajo el título MORALEJO ÁLVAREZ S., FRANCO MATA A. (ed.) (2004), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004. Recientemente los originales han sido digitalizados y subidos a la red en el siguiente sitio web <https://serafinmoralejoalvarez.wordpress.com/>.

lembrar precisamente que os mestres lombardos eran xustamente reputados especialistas en reformar igrexas xa construídas (...) ³³¹

No podemos coincidir con esta afirmación tras las conclusiones provisionales de los últimos estudios sobre la iglesia prerrománica que, como hemos visto, apuntan hacia una reutilización puntual de materiales previos más que hacia una pervivencia de estructuras murarías amplias en la iglesia románica. Sin embargo, las similitudes planimétricas con las iglesias aragonesas parecen incontestables.

Los modelos planteados para los elementos presentes en Mondoñedo propios del arte de peregrinación son también del ámbito aragonés. Se ha señalado concretamente el posible conocimiento directo por parte del taller que trabaja en el ábside norte y en el remate del central de Mondoñedo de los trabajos del ábside meridional de Jaca, de la iglesia del castillo de Loarre o de la iglesia navarra del Santo Cristo de Catalain. Recordemos que el tipo de taqueado ha sido relacionado también previamente con el nexo palentino de San Pelayo de Perazancas ³³². Sobre el uso de temas sexuales con carácter moralizante empleado en los canecillos, M. A. Castiñeiras ve de nuevo relaciones estrechas con la iglesia navarra. También con Catalain, vincula el autor la tipología de portada occidental mindoniense con una puerta sencilla y un cuerpo superior con tres ventanas con chambranas decoradas con un taqueado ³³³.

Paralelamente a las filiaciones concretas entre las diferentes fábricas, M. A. Castiñeiras ofrece una hipótesis contextual de amplio calado que pretende justificar las elecciones artísticas empleadas en Mondoñedo en relación al momento político y religioso en el que estas son producidas: en su criterio, las influencias navarro-aragonesas llegarían a la fábrica de San Martiño a partir del taller que está trabajando en la fábrica de Santiago de Compostela entre los años 1094 y 1095, posiblemente dirigido por el controvertido maestro Esteban ³³⁴. La llegada de este taller a Galicia, quizás desde Francia a través de Aragón y Pamplona ³³⁵, trajo consigo nuevos aires arquitectónicos y escultóricos que desde la sede apostólica compostelana se extendieron por el resto de la

³³¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 126.

³³² BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 26.

³³³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 126.

³³⁴ Para un estado de la cuestión acerca de la personalidad de este maestro y de las distintas hipótesis sobre sus campañas en Compostela y Pamplona, véase MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2015), "El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?", *Ad Limina*, vol 6, nº 6, pp. 67-97. Especialmente p. 71, nota 10 y p. 72 nota 11.

³³⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007b), pp. 387-388. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010b) pp. 43-46.

geografía y propiciaron a orientación abiertamente “pirenaica” da catedral de Mondoñedo³³⁶. En la teoría del investigador, la pieza que podríamos denominar como maestra es el antiguo obispo de Compostela Diego Peláez³³⁷, destituido en el año 1088 por Alfonso VI y exiliado en Aragón en la corte de Pedro I. En su estancia aragonesa el prelado compostelano entraría a buen seguro en contacto con los ambientes culturales de aquel reino y muy especialmente con Pedro de Roda o Rodez, obispo de Pamplona, antiguo monje benedictino y uno de los agentes renovadores más destacados del ámbito navarro-aragonés³³⁸. El depuesto obispo habría actuado como agente intercesor para la llegada de estas cuadrillas a la sede compostelana en tiempos del obispo Dalmacio, que en su condición de antiguo monje de Cluny habría aceptado unas corrientes artísticas que no le serían ajenas³³⁹. Junto al obispo Peláez de Compostela, hubieron de jugar un papel en las relaciones navarro-aragonesas la pléyade de nobles también exiliados en Aragón tras la revuelta de 1087 en la ciudad de Lugo y que llegaron a formar una importante comunidad en la ciudad de Huesca. Resulta sintomática la donación que uno de estos nobles exiliados, Froila Vimaraz, realizó en 1105 a la catedral de Santa María de Lugo. Fruto de esta “vía lucense” de influencias aragonesas se conserva uno de los capiteles románicos de la catedral de Lugo, actualmente reutilizado en la sacristía, que muestra grandes similitudes con los capiteles del claustro de Jaca y con los de la cripta de Sos del Rey Católico³⁴⁰. El último peldaño de esta teoría de alianzas navarro-aragonesas se encuentra en los propios obispos mindonienses, con Gonzalo primero, quien asistió a diversos concilios en tierras castellanas, y Pedro después, que terminó siendo depuesto en 1112 por su alianza con el monarca aragonés Alfonso el Batallador³⁴¹.

La hipótesis navarro-aragonesa es, hasta la fecha, el mayor esfuerzo realizado por parte de la historiografía artística a la hora de dar respuestas y contexto a las formas

³³⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 126.

³³⁷ El personaje ha sido objeto de un reciente estudio: ANDRADE CERNADAS J. M. (2014).

³³⁸ Para la biografía del personaje GOÑI GAZTAMBIDE J. (1979), *Historia de los obispos de Pamplona*, I, Pamplona, p. 254-316.

³³⁹ Apunta el investigador que el obispo Dalmacio *non tería visto problema ningún en seguir o vello programa figurativo deseñado polo deposto Diego Peláez*. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 125. Sobre el programa iconográfico de la catedral de Santiago en tiempos de Diego Peláez véase NODAR FERNÁNDEZ V. (2000), pp. 617-648. NODAR FERNÁNDEZ V. (2003), pp. 39-54. NODAR FERNÁNDEZ V. (2004). SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), “La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual” en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp. 165-202.

³⁴⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 127.

³⁴¹ FLETCHER R. A. (1973), pp. 318-325.

empleadas en la construcción de San Martiño de Mondoñedo. No cabe duda que la presencia de las clases dirigentes en los distintos ámbitos de poder y sus respectivos círculos culturales es uno de los catalizadores de nuevas experiencias artísticas, y que el viaje de los prelados (sea este a concilios o por otros motivos como el exilio de Peláez) funcionó como un verdadero motor estético, que ayuda a establecer las líneas de intercambios que van de Tabernoles a Palencia y Oviedo, o de Santiago a Pamplona o Jaca. Sin embargo, nos mostramos escépticos ante el establecimiento de estas líneas sin fisuras. A este respecto quisiéramos llamar la atención sobre dos cuestiones en particular, que entendemos que la hipótesis no soluciona:

1- En la catedral de Santiago, esgrimida como centro de divulgación del estilo navarro-aragonés, no se emplea el lenguaje catalano-lombardo que sí encontramos en San Martiño de Mondoñedo.

2- El valor plástico del mencionado capitel de la catedral de Lugo, con relaciones innegables con los ejemplos jaqueses y con los talleres de las portadas de Compostela, es diametralmente opuesto a la concepción escultórica del taller de Mondoñedo, que estudiaremos en detalle posteriormente.

Con esta breve reflexión queremos poner el foco en la imposibilidad de cerrar el “círculo de influencias” que generó la arquitectura y la escultura de San Martiño de Mondoñedo. Es mucho lo que se ha perdido que podría ayudar a llenar estos huecos, pero en nuestro criterio el lenguaje lombardo ensayado en Mondoñedo se extingue en el románico del noroeste de la Península Ibérica, incluso en el propio templo mindoniense como hemos visto, y para ser reemplazado por las nuevas corrientes filofrancesas que estaban empleándose en Santiago de Compostela y en la iglesia abacial de San Isidoro de León.

Esta problemática de estilo y de terminología entre lo lombardo y lo jaqués, lo navarro-aragonés y lo catalán, ha propiciado que la comunidad científica no se ponga de acuerdo a la hora de establecer una cronología absoluta para San Martiño de Mondoñedo, ni tampoco de cara a proponer el número de fases edilicias. En las próximas líneas nos ocuparemos de dicha cuestión.

1.3.4 Las fases constructivas de la iglesia. Polémicas y estado de la cuestión

En este apartado queremos detenernos en las hipótesis vertidas sobre las fases y cronología de la obra románica de San Martiño de Mondoñedo, especialmente en las lecturas defendidas por R. Yzquierdo y M. A. Castiñeiras³⁴². Finalmente, expondremos los resultados provisionales del proyecto dirigido por J. C. Sanchez, especialmente aquellos datos extraídos de los análisis realizados en el cimborrio. Prescindimos en este punto de volver a la problemática prerrománica, ya expuesta en el capítulo correspondiente.

De manera breve, podríamos resumir las hipótesis expuestas sobre las fases de la obra románica en dos: la defendida por R. Yzquierdo, que considera que la iglesia se acaba en unas condiciones absolutamente diversas al proyecto inicial, y la de M. A. Castiñeiras, quien cree en la existencia de una gran unidad proyectual nacida en tiempos el obispo Gonzalo de Mondoñedo a finales del siglo XI.

La idea de que la fase principal de la obra románica fue llevada a cabo en tiempos del pontificado del obispo Gonzalo se recoge ya en el estudio de J. Villa-amil, quien constató por vez primera la presencia de una inscripción en la imposta del crucero en la que puede leerse GUNDISALBUS EPISCOPUS SANCTI MARTINI. Por ello, considera *poco arriesgado inferir que fue construida esta iglesia durante el famoso y poco tranquilo pontificado del obispo Gonzalo (1071-1112)*³⁴³. Esta hipótesis cronológica planteada por J. Villa-amil ha sido generalmente aceptada por el conjunto de la historiografía hasta nuestros días³⁴⁴.

Un siglo después, R. Yzquierdo, partiendo de los presupuestos del investigador del XIX, realiza una lectura cronológica más pormenorizada y precisa en función de la lectura detallada de la arquitectura de la iglesia, proponiendo además, una serie de fases diferentes en su elevación. A él debemos la constatación de la inusual colocación de las piezas que conforman la inscripción mencionada, *que si se lee de izquierda a derecha lo primero que aparece es “Sancti Martini” invertido; el resto está a continuación y en*

³⁴² Este último investigador, en sus estudios iniciales concordaba con la lectura de su colega, pero en sus últimos trabajos matiza algunas de dichas opiniones.

³⁴³ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 39. Transcribe una segunda vez la inscripción en la p. 46.

³⁴⁴ Recordemos que las similitudes con San Pelayo de Perazancas llevan a I. G. Bango a proponer la década de los 70 del siglo XI como el momento más plausible para el inicio de las obras en Mondoñedo, coincidiendo por tanto con la llegada de Gonzalo a la sede. BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 26.

*posición normal*³⁴⁵. El autor se muestra cauto en cuanto a plantear un posible motivo que originase tan extraña disposición invertida de los sillares, pero apunta hacia la posibilidad de un remonte o reutilización³⁴⁶.

En opinión del autor la construcción de la iglesia hubo de ser larga y compleja. El inicio de las obras se produjo en los años iniciales del obispado de Gonzalo de Mondoñedo, empezando por la cabecera y continuando por los muros perimetrales. A tenor de la decoración conservada (arquillos y taqueado), debió de terminarse primero el ábside sur, después el norte y, finalmente, la capilla mayor. El cambio de aparejo y decoración en las zonas superiores de las capillas norte y mayor quizá apunte hacia un nuevo taller o a un cambio, al menos ornamental, en la dirección de la obra.

Seguidamente, las obras avanzarían hacia la parte occidental. En esta fase se configuraría el transepto al que se abren las capillas, y se elevarían las bóvedas y el cimborrio sobre el crucero. Posiblemente fuese en esta segunda etapa cuando se diseñaran las columnas adosadas al muro interior norte que en su visión actual no soportan nada tras quedar cortadas, presumiblemente ante las modificaciones finales del proyecto originalmente previsto³⁴⁷. Inmediatamente después se configurarían los complejos y novedosos pilares compuestos, que marcan el tránsito entre el crucero y el inicio de las naves; en ellos, como veremos, se encuentra la mayor parte de los capiteles esculpidos del edificio. La importancia y trascendencia de esta intervención desde un punto de vista plástico y arquitectónico lleva al autor a denominar a este artífice como el maestro de “San Martiño de Mondoñedo”³⁴⁸.

La tercera fase de obras se produciría –siempre en opinión del mencionado historiador–, a la muerte del obispo Gonzalo en 1112, cuando se precipitan una serie de acontecimientos que propician la llegada de un tercer taller que finaliza el edificio. Esta etapa se ve absolutamente condicionada por el traslado de la sede a Valibria en tiempos del obispo Munio Alfonso, que obligaría a una finalización rápida para el edificio que había abandonado su función catedralicia. El cambio de taller puede apreciarse en los capiteles occidentales de los pilares compuestos, con una factura visiblemente diferente

³⁴⁵ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 44.

³⁴⁶ Como ha sido visto, la fábrica sufrió un importante derrumbe en el año 1861. ¿Puede ser la disposición actual de los sillares fruto de las campañas de consolidación posteriores a esa fecha? En esta dirección apunta CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 123.

³⁴⁷ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp.43-44.

³⁴⁸ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46.

a los del entorno de la capilla mayor. La iglesia se concluye con la construcción de las naves con unos criterios netamente funcionalistas y mucho más austeros que los empleados en la zona del crucero. La fecha de finalización de las obras no es segura, pero el autor apunta al segundo cuarto del siglo XII como fecha más plausible³⁴⁹.

Esta hipótesis cronoconstructiva fue aceptada en sus primeros trabajos por M. Castiñeiras³⁵⁰ –para quien las obras se detuvieron a la muerte de Gonzalo, durante el breve gobierno del obispo Pedro (1108-1112) y se retomaron con la llegada de Munio Alfonso en 1112– pero en estudios posteriores minimiza la impronta de los talleres que trabajaron en tiempos del traslado de la sede, optando por una valoración más unitaria del edificio y fechando el grueso de las obras en los años 90 del siglo XI³⁵¹. Considera este investigador que el inicio de los trabajos en la iglesia románica debió de producirse en la última década del siglo XI a tenor de dos noticias documentales que hablan de un momento de pujanza económica para la sede. La primera de estas noticias es el pleito, recogido por H. Flórez, entre la condesa Ermesenda Núñez y el monasterio de Lourenzá, a costa del cual el obispo Gonzalo había adquirido un notable patrimonio que no regresará a manos del monasterio hasta 1129, cuando la sede catedralicia ya había sido trasladada³⁵².

El segundo de los documentos que acredita una solvencia económica suficiente con la que hipotéticamente se pudieran pagar las obras recoge la donación realizada por Raimundo de Borgoña y Urraca, en el año 1096³⁵³. No cabe duda de que la donación de figuras tan insignes del panorama político de su tiempo hubo de suponer un espaldarazo económico a la sede pero, en nuestra opinión, existen cuestiones que plantean dudas sobre esta fecha como la del inicio de las obras: ¿debemos entender una donación de estas características como una llegada inmediata de riquezas a la sede que permita considerar dicha donación casi como un “presupuesto liquido” para el inicio de las obras o, de lo contrario, la donación supone el establecimiento de una serie de rentas que irían llegando paulatinamente en los años sucesivos al de la donación? De demostrarse el segundo caso, parece improbable que las evidencias lombardas (por otra parte tan

³⁴⁹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp. 54-55.

³⁵⁰ En un primer momento considera que en 1112, a la llegada del obispo Munio Alfonso, las *obras no alcanzaban más allá de la altura del crucero*. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1992). También CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 306.

³⁵¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 127.

³⁵² FLÓREZ H. (1764), p. 123.

³⁵³ CAL PARDO E. (1999), doc. nº 9, p. 34.

reducidas) puedan ubicarse en los años iniciales del siglo XII, por lo tanto, ¿no supondría quizá la donación de 1096 la financiación para la continuación de las obras que evidencian un lenguaje “jaqués” y que, por lo tanto, obligarían entonces a pensar en una fase cronológica previa para el inicio de las obras de tradición lombarda?

El último de los trabajos que se ha detenido en los problemas cronoconstructivos de la iglesia mindoniense es el fruto del proyecto dirigido por J. C. Sánchez, ya mencionado. Además de los estudios ya vistos sobre la supuesta fábrica altomedieval, los investigadores de este proyecto analizaron algunos de los elementos de elevación de la obra románica, muy especialmente el espacio del cimborrio. Para ello se empleó una metodología diferente al resto de la iglesia, gracias a la posibilidad de analizar las muestras que se habían tomado del cimborrio en la campaña de restauración de las pinturas del año 2007, por parte de un equipo dirigido por Blanca Besteiro.

Durante aquella restauración se habían detectado debajo de las pinturas unos tubos machihembrados de cerámica que horadaban la cúpula y que habían sido tapados con madera, recubiertos de mortero y pintados. Lo inusual del empleo de estos elementos llevó a la Xunta de Galicia a encargar una serie de pruebas que determinasen la cronología de esta estructura de la iglesia. Para realizar los análisis se recogieron dos muestras de ladrillo y dos de mortero de la cúpula, así como restos de madera que taponaban los tubos. Por último, también se tomó una muestra de mortero y ladrillo del tambor de la cúpula en el lado sur, a una altura de 2 m.

El método empleado para el análisis de las muestras recogidas fue el de la datación por luminiscencia, que se ha convertido en los últimos años en uno de los métodos más usados en arqueología, ya que, en opinión de J. Sanjurjo, se ha revelado como la técnica que mejor resultado proporciona a la hora de fechar ladrillos y morteros³⁵⁴. Para el mismo autor, la datación de morteros es más efectiva que la de los ladrillos, ya que *los morteros no son reutilizables, por lo que fechan la construcción y no la manufactura de un material que puede ser reutilizado*³⁵⁵. Las pruebas de los materiales fueron realizadas en diferentes laboratorios. Las de luminiscencia de ladrillos y morteros fueron realizadas en el Laboratorio de la Universidade da Coruña, mientras

³⁵⁴ SANJURJO SÁNCHEZ J. (2016), “Dating historical buildings: an update on the possibilities of absolute dating methods”, *International Journal of Architectural Heritage*, 10, 620-635. El método se basa en los efectos causados por la radiación ambiental en minerales contenidos en los materiales objeto de estudio AITKEN M. J. (1985), *Thermoluminescence dating*, Londres, especialmente pp. 309-316.

³⁵⁵ SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

que la muestra de madera fue enviada al laboratorio de datación por AMS de la Universidad de Uppsala (Suecia) para su datación por 14C. Finalmente, todas las muestras fueron analizadas por Espectrometría de Masas por Acoplamiento de Plasma Inducido (ICP-MS) en el CACTI de la Universidade de Vigo, para estimar la tasa de radiación³⁵⁶.

La primera de las conclusiones fruto de los resultados de los análisis, es que los ladrillos son sensiblemente más antiguos que los morteros. La datación para los primeros es de aproximadamente entre los siglos III y el VII, por lo tanto estamos ante piezas reutilizadas. En el caso de los morteros, la cronología relativa es en torno al siglo XII, corroborando lo que la historia del arte venía defendiendo tradicionalmente. Finalmente, y de manera sorprendente, el fragmento de madera correspondería a un añadido posterior, concretamente entre el final del siglo XV y la primera mitad del siglo XVII, lo que atestigua rehechos en la fábrica ya en época moderna.

Con estos resultados parece posible pensar en una construcción del cimborrio en una fecha posterior a la desaparición del obispo Gonzalo, habida cuenta la cronología de su mandato, y coincidente, por lo tanto, con las posturas de R. Yzquierdo acerca de la existencia de al menos tres fases de obras en el edificio. Recordemos que en la arquitectura catalana no aparece el cimborrio hasta la segunda mitad del XI, en los ejemplos relacionados con Mondoñedo ya citados, y hasta inicios del XII en Castilla en la edificación de Nuestra Señora de la Anunciada de Urueña³⁵⁷. No parece probable que encontremos en fechas más tempranas un cimborrio de este calibre en la arquitectura gallega, más alejada de los hipotéticos centros emisores “catalano-palentinos”, que en la arquitectura de la Tierra de Campos. La falta de más modelos en los reinos occidentales obliga de nuevo a la cautela.

A pesar de las muchas incógnitas aún por resolver, parece claro que durante el gobierno del obispo Gonzalo (1071-1108) se elevaría la iglesia hasta el inicio de las naves, con un lenguaje que aúna la tradición lombarda con la del románico pleno. Proponemos la fecha defendida por I. G. Bango alrededor de los años 70 del siglo XI para el inicio de obras, y una segunda fase, ya en torno a 1096, para la continuación de los trabajos, con la finalización de las capillas y la elevación del espacio del crucero,

³⁵⁶ Un análisis detallado del procedimiento técnico se ofrece en SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.)

³⁵⁷ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2002), p. 405.

como defiende R. Yzquierdo. Posteriormente, en la segunda década del siglo XII, quizá coincidiendo con el traslado de la sede, se produciría un cambio sustancial en el proyecto que precipita las obras y finalizaría con el cierre occidental en una fecha indeterminada del segundo cuarto del XII.

En cualquiera de los casos, toda lectura de fases que se haga en el edificio debe tener en cuenta las modificaciones que este sufrió en cronologías posteriores a la Edad Media.

A continuación se procederá al estudio de la realidad arquitectónica de San Bartolomé de Rebordás que, como veremos, presenta afinidades pero también importantes divergencias con lo visto en San Martiño de Mondoñedo.



2. San Bartolomé de Rebordáns

Una vez perfiladas las características de la arquitectura lombarda gallega con San Xoán de Vilanova, San Antolín de Toques y San Martiño de Mondoñedo en Foz, solo resta detenerse en la iglesia tudense de San Bartolomé de Rebordáns para completar el escaso panorama de las iglesias gallegas del siglo XI, siempre dejando aparte la obra compostelana. En las próximas líneas será analizada la realidad espacial de un edificio que marca, como veremos, una cierta alternativa al discurso arquitectónico lombardo de las fábricas estudiadas hasta este momento.

La iglesia de San Bartolomé se encuentra en el arrabal de Rebordáns en la localidad pontevedresa de Tui. Se trata del único vestigio de un antiguo conjunto monástico que, en la cronología que nos ocupa, también ostentó temporalmente la condición de sede episcopal. En su visión actual exterior, el edificio acusa abundantes modificaciones con respecto a la fábrica románica, pero tanto el interior como la articulación de volúmenes y la planimetría responden en gran medida a la iglesia del siglo XI. Es un edificio de tres naves y tres ábsides, con testero recto en los laterales y semicircular en el central, si bien este perfil se corresponde con una fase de obras posterior, ya del siglo XII (Figura 11).

La fortuna que la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns ha tenido en los estudios sobre el arte románico ha sido, en el mejor de los casos, discreta. El catálogo de investigadores que se han dedicado al templo es reducido, y del mismo destacan nombres como J. Villa-amil³⁵⁸, A. Fernández³⁵⁹, F. J. Sánchez³⁶⁰, Á. del Castillo³⁶¹, H. de Sá³⁶², M. Chamoso³⁶³, I. G. Bango³⁶⁴, R. Yzquierdo³⁶⁵, E. Iglesias³⁶⁶, R. Fontoira³⁶⁷, J. R. Soraluce³⁶⁸, B. Ces³⁶⁹, M. Vázquez o L. Torrado³⁷⁰.

³⁵⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (1904), pp. 56-62.

³⁵⁹ FERNÁNDEZ CASANOVA A. (1907), "Iglesias medioevales de Tuy", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 15, nº 170, pp. 57-63.

³⁶⁰ SÁNCHEZ CANTÓN F. J. (1943).

³⁶¹ CASTILLO LÓPEZ Á. del (1972), p. 613.

³⁶² SÁ BRAVO H. de (1972), *El monacato en Galicia*, A Coruña, vol. 2, pp. 338-346. SÁ BRAVO H. de (1978), *Rutas del románico en la provincia de Pontevedra*, Pontevedra, pp. 203-210.

³⁶³ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 46. CHAMOSO LAMAS M. (2009), pp. 437-449.

³⁶⁴ BANGO TORVISO I. G. (1979), *Arquitectura románica en Pontevedra*, A Coruña, pp. 232-235. BANGO TORVISO I. G. (1987), pp. 134-138. BANGO TORVISO I. G. (2001), "Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168", en VALLE PÉREZ J. C. (ed.), *El arte románico en Galicia y Portugal, A arte românica em Portugal e Galiza*, A Coruña-Lisboa, p. 15. BANGO TORVISO I. G. (2012), pp. 994-1006.

Todos los trabajos que se han dedicado al análisis de la iglesia han seguido modelos científicos descriptivo-formalistas, y de entre ellos, los que han profundizado con un mayor detenimiento en la arquitectura del edificio son, indudablemente, los de I. G. Bango, desde la publicación fruto de su tesis doctoral del año 1976, hasta el reciente trabajo para la Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo del año 2012. En su aportación del año 2001, I. G. Bango realiza una división tripartita de los primeros edificios románicos de Galicia y estructura la arquitectura gallega del siglo XI del siguiente modo: en primer lugar, edificios de primer románico, donde incluye a Mondoñedo, Toques y Vilanova; un segundo apartado exclusivo para la catedral de Santiago, que ocupa un espacio *per se* en la historia arquitectónica; y, finalmente, las iglesias que se encuentran *entre la tradición y la renovación románica*³⁷¹, donde encuadra a Rebordáns y a la iglesia y fortaleza de Torres de Oeste en Catoira (Pontevedra). A pesar del carácter convencional de toda clasificación, consideramos acertadas y subscribimos las divisiones propuestas por el investigador. Así, la arquitectura de la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns parece responder a un modelo conservador que resulta ajeno tanto a lo lombardo como a las experiencias europeizantes que se están desarrollando en Compostela:

(...) en la corte leonesa se había creado un tipo de templo muy conservador que empleaba un vocabulario formal románico. La aparición de este híbrido estaba condicionada por reaprovechar edificios preexistentes. Así surgen iglesias que tienen una cabecera tripartita de testeros rectos y tres naves con intercolumnios de pilares (...) El tipo alcanzó tal popularidad que, incluso en pleno periodo románico, se construían iglesias totalmente ex novo con estas características (...) ³⁷²

³⁶⁵ YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), pp. 187-190.

³⁶⁶ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 91-104.

³⁶⁷ FONTOIRA SURÍS R. (1996a), *Descubrir el románico por tierras de Pontevedra y el Camino de Santiago*, Pontevedra, p. 122. FONTOIRA SURÍS R. (1996b), *Inventario de la riqueza monumental de la provincia de Pontevedra y el Camino de Santiago*, Pontevedra, p. 269.

³⁶⁸ SORALUCE BLOND J. R. (2014), *La arquitectura restaurada de Galicia: orígenes*, Santiago, p. 148.

³⁶⁹ CES FERNÁNDEZ B. (2015), vol. 2, pp. 311-335.

³⁷⁰ En los años 2015 y 2016 fueron leídas dos tesis doctorales sobre el románico en la diócesis de Tui que vinieron a actualizar parte del trabajo de la tesis doctoral de I. G. Bango, publicada en 1979, y en las que se estudia Rebordáns. VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), *El arte románico en la antigua diócesis de Tui*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 116-122. TORRADO GÁNDARA L. (2016), *El obispado de Tui en la Edad Media: sus iglesias románicas*, Tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña, pp. 39-56.

³⁷¹ BANGO TORVISO I. G. (2001), p. 15.

³⁷² BANGO TORVISO I. G. (2001), pp. 15-16.

Actualmente la lectura de las fases constructivas de la iglesia no es sencilla, debido, entre otros inconvenientes, a las importantes modificaciones realizadas en época moderna, como la fachada sur del siglo XVI o la portada occidental del siglo XVIII³⁷³. La propia fábrica medieval genera problemas y dudas a la hora de establecer etapas cronoconstructivas³⁷⁴. Desde los trabajos iniciales de I. G. Bango, la historiografía ha venido defendiendo la existencia de un edificio altomedieval de corte asturiano que serviría como base y habría condicionado la construcción románica posterior. Con esta hipótesis, la iglesia de Rebordáns se encontraría ante un planteamiento historiográfico ya utilizado para San Martiño de Mondoñedo, por el cual estas arquitecturas románicas “de transición”, se hallarían espacial y planimétricamente limitadas por las experiencias previas prerrománicas. En el capítulo correspondiente, apuntamos hacia una serie de dudas razonables acerca de la existencia de dichos condicionantes altomedievales para San Martiño de Mondoñedo, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿podemos estar con la iglesia de Rebordáns ante la misma problemática?; ¿qué sabemos de la hipotética iglesia altomedieval de San Bartolomé?

³⁷³ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), p. 93.

³⁷⁴ La tesis doctoral de B. Ces sobre las consecuencias del terremoto de Lisboa (1755) en la arquitectura de Galicia ha supuesto un importante avance en la difícil lectura de las fases del edificio, especialmente para las obras de época moderna. En su trabajo analiza la estructura arquitectónica del edificio y las noticias documentales que proporcionan información sobre obras, derrumbes y problemas estructurales que afectaron a la iglesia. De la información recogida por la autora, no semeja que se produjesen modificaciones sustanciales en los elementos románicos conservados hasta el siglo XVIII. La cabecera se vio afectada, si bien parece que no de un modo drástico: *lo más probable es que el fallo estructural de las bóvedas del ábside se produjese por desplome y vuelco hacia el exterior de su muro meridional, lo que habría provocado una deformación del hastial y arco triunfal, además de grietas y deformaciones en la bóveda de cañón*. CES FERNÁNDEZ B. (2015), p. 325. La autora acompaña su estudio con material gráfico (planos, fotografías, etc.) muy esclarecedor sobre estos problemas estructurales.

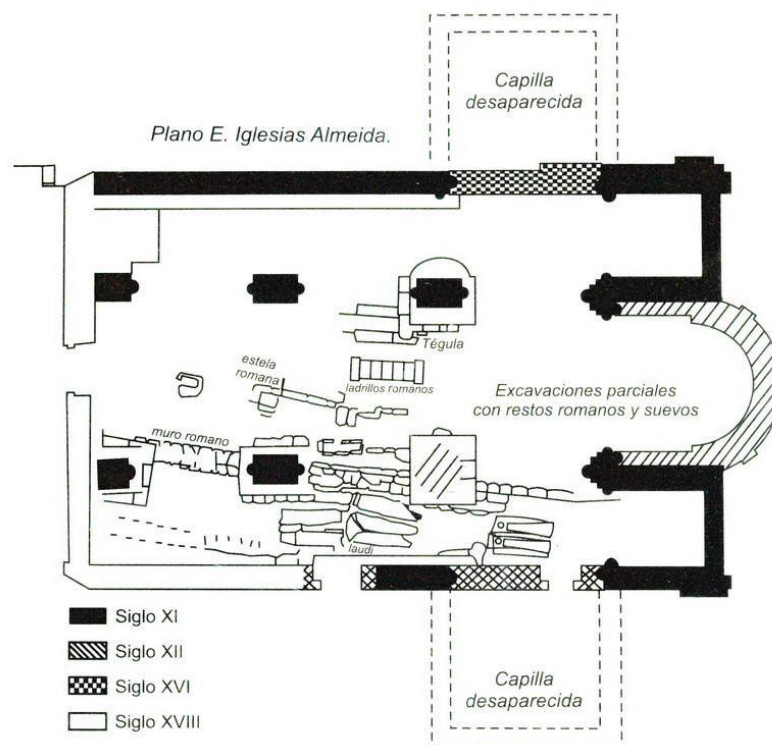


Figura 11: Planta San Bartolomé de Rebordáns

2.1 ¿UNA FÁBRICA PRERROMÁNICA?

En sus diferentes estudios, I. G. Bango desarrolla y propone una lectura para este espacio altomedieval. Resulta de un enorme interés cotejar sus trabajos entre 1979 y 2012 para constatar una marcada evolución en su parecer. En el primero de sus estudios, considera el autor que inicialmente *existiría un templo de cabecera tripartita con ábsides rectangulares y abovedamientos en ladrillo, perteneciente a una edificación de gran tradición hispánica en lo constructivo*³⁷⁵. Resulta llamativo que no se proponga una cronología particular para esta fase inicial, y el investigador se muestra prudente al señalar únicamente sus relaciones con la arquitectura del pasado, sin plantear una fecha concreta para la misma. En la década de 1980 va un paso más allá y estima que la iglesia llegada a finales del siglo XI se correspondía a *unha estrutura planimétrica de edificio basilical, con cabeceira tripartita de testeros rectos*, arquitectura a la que se refiere más adelante como *templo primitivo de tipo asturiano*³⁷⁶. La comparación entre las afirmaciones de los años 1979 y 1987 muestra como de manera general la lectura de la arquitectura es la misma, pero en el segundo análisis se le otorga al templo primitivo el apellido de “asturiano”, ubicándolo temporalmente y asociando la iglesia a una

³⁷⁵ Para las dos citas literales véase BANGO TORVISO I. B. (1979), p. 235.

³⁷⁶ Para las dos citas literales véase BANGO TORVISO I. B. (1987), p. 136.

manera de concebir la arquitectura muy concreta. En el último de sus estudios hasta la fecha, del año 2012, I. G. Bango recoge algunas de estas ideas y desarrolla más ampliamente la naturaleza altomedieval de la primera iglesia de Rebordáns, proponiendo además, una serie de ejemplos paralelos para su arquitectura, especialmente en la configuración de la cabecera:

(...) Del primer edificio creo que tenemos los indicios suficientes para definirlo por su cabecera: tres ábsides de testeros rectos y alineados por el exterior. Aunque no es fácil afirmarlo con rotundidad, es posible que el paramento exterior del testero corriese seguido como en algunos templos asturianos y no acusando ligeramente la parte correspondiente al testero del ábside central, tal como puede verse en templos gallegos como Ambía, Mixós, etc. La continuidad de las hiladas de sillares entre los testeros rectos de los colaterales y el muro contiguo a estos, del central, es buen indicio de cómo pudo ser la disposición original. Las desaparecidas naves serían tres y con intercolumnios sobre pilares. Aunque los soportes originales pudieron ser de piedra y quedar amortizados bajo los románicos, tampoco sería extraño que hubieran sido de madera (...)³⁷⁷

La valoración de que la iglesia del arrabal tudense se sustenta en un edificio altomedieval ha sido aceptada hasta nuestros días sin demasiadas reticencias³⁷⁸. Dicha hipótesis se fundamenta, en nuestro criterio, en función de un triple argumento: histórico-artístico, histórico-documental y arqueológico:

1- Histórico-artístico: las lecturas de planta y paramentos ya propuestas por I. G. Bango.

2- Histórico-documental: durante el reinado de Ordoño II, el obispo de Tui Viliulfo otorga un privilegio en el año 965 al abad Odeario y a los monjes que vivían en el monasterio de San Bartolomé de Rebordáns³⁷⁹. La existencia de esta comunidad monástica en el siglo X invita a pensar en la presencia de una arquitectura de la época.

3- Arqueológico: en las catas realizadas por M. Chamoso salieron a la luz estructuras precedentes a la fábrica actual.

³⁷⁷ BANGO TORVISO I. B. (2012), p. 998.

³⁷⁸ En su tesis doctoral M. Vázquez se hace eco de la hipótesis. VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 116-117.

³⁷⁹ SÁ BRAVO H. de (1972), p. 340.

Ciertamente existen numerosos indicios de la presencia de una edificación que antecedió a la construcción del siglo XI; sin embargo, las certezas de que reste algo de ese edificio en el actual generan mayores dudas. No cabe duda de que la documentación alusiva a la existencia de un monasterio en el siglo X en el lugar de Rebordáns hace más que plausible la existencia de una iglesia prerrománica, pero ¿pertenecían a dicha iglesia las estructuras que M. Chamoso vio en la campaña de inicios del año 1970?; y sobre todo, ¿demuestran estas estructuras la existencia de un condicionante espacial para las obras posteriores? Si repasamos su informe podemos leer lo siguiente sobre los vestigios encontrados:

(...) Después de levantar un primer nivel de tierras partiendo del asiento del pavimento, y que dejó al descubierto los basamentos del primitivo templo prerrománico, en los cuales aparecen empleados abundantes elementos romanos, sillares y ladrillos, el tratamiento de un segundo estrato dejó a la vista una primitiva organización constructiva formada por largos muros que acusan la existencia de crujías, las cuales enlazan, según permiten apreciar claras respuestas, con los basamentos de espaciados pilares. Cabe suponer que estos vestigios constructivos corresponden a la existencia de un claustro o de un amplio peristilo romano (...) una amplia cata abierta en el atrio a partir de los 2 metros de la puerta principal del templo, dejó al descubierto una extraordinaria edificación, con muros de un espesor de 1,20 metros. Se trata de una organización constructiva absidal, desarrollada en semicírculo, pero mostrando unos extraños contrafuertes, a la vez que, al finalizar el desarrollo semicircular, se recoge la construcción como si se estrechase la nave que debe seguir a tan poderosa edificación (...)³⁸⁰

De lo recogido por M. Chamoso en la memoria de excavación puede concluirse que existe una ocupación arquitectónica previa del espacio, pero en ningún caso se asevera ni se puede inferir que esta construcción haya constreñido la fábrica románica³⁸¹. Un cuarto argumento pudiera ser la falta de elementos estructurales, escultóricos y decorativos indiscutiblemente prerrománicos en la iglesia del XI y, si estos existiesen, ya se ha visto en Mondoñedo que su presencia puede ser fruto de una reutilización que no tiene por qué en absoluto condicionar la espacialidad posterior.

³⁸⁰ CHAMOSO LAMAS M. (2009), pp. 441-442.

³⁸¹ En las excavaciones salió también a la luz una importante necrópolis ocupada desde época tardorromana. En la misma campaña se encontró una imagen de San Bartolomé del siglo XIII. CHAMOSO LAMAS M. (2009), p. 437.

Expuestas estas contingencias, quisiéramos retomar la cuestión inicial: ¿está la arquitectura de Rebordáns fuertemente condicionada por un edificio anterior? En el estado actual de las investigaciones resulta imposible afirmarlo con rotundidad, pero creemos que los indicios que así lo afirman son leves y no definitivos, lo que convierte a esta duda, al menos, en razonable. A este respecto resulta sintomático que M. Núñez no incluya la iglesia tudense en su estudio de la arquitectura prerrománica gallega. Por lo tanto, ¿no estaremos ante una obra *ex novo* que, como la mindoniense, escoge una tipología espacial altomedieval ya en el románico?



Figura 12: Capilla lateral norte

Un importante avance sobre esta problemática ha sido esbozado nuevamente por la arqueología. En el año 2016 fue realizada una muy pequeña cata que revisitó la necrópolis bajo el templo y desenterró durante unos pocos días una interesante estructura aneja al muro norte de la iglesia (Figura 12). La campaña se realizó en el marco de las *I Xornadas de Arqueolóxicas e do Patrimonio* organizadas por el ayuntamiento de Tuy y celebradas el 25 de junio de 2016. En la cata realizada en el exterior del edificio, de 2x2 metros, la arqueóloga N. Veiga localizó una estructura que, en su opinión, pertenece a la fábrica románica de la iglesia³⁸². Las pruebas realizadas a una de las muestras que se tomaron en la cimentación del muro oriental de esta capilla

³⁸² Quisiera manifestar mi agradecimiento a la arqueóloga Nieves Veiga y a su equipo por haberme atendido amablemente durante la campaña de excavaciones y por haber compartido sus impresiones conmigo. También quisiera agradecerle la gentileza proporcionada al permitirme realizar un dossier fotográfico de sus trabajos y permitirme incluir el resultado cronológico de sus análisis en la presente tesis.

que salió a la luz en el sondeo han proporcionado una datación entre los años 1025 y 1190. Los datos deben ser tomados con precaución, pero el hallazgo es ciertamente interesante porque vendría a corroborar que las capillas a modo de falso transepto que identificaba la información documental y que plasmó E. Iglesias en los planos que propone en su artículo de 1996 pertenecerían a la fábrica románica y no a cronologías previas o posteriores³⁸³.

En el volumen IV (“Apuntes de Monasterios y Conventos”) de su magna obra sobre la sede tudense, F. Ávila y la Cueva proporciona una interesante información sobre estas estructuras, y nos dice que originariamente la iglesia tenía una tipología planimétrica diferente:

(...) crucero con dos capillas colaterales que lo formaban, pero a mediados del siglo XVIII se las deshicieron por ser demasiado grande el templo, y sus altares los colocaron en las cabeceras de las naves de los respectivos costados que son los que hoy se dicen de la Virgen del Carmen y el de la Virgen del Rosario (...) ³⁸⁴

Estas capillas dejaron su impronta en los muros norte y sur de la iglesia, donde se aprecian alteraciones en los paramentos, especialmente en el norte, con la inclusión de una ventana de nueva fábrica. En opinión de E. Iglesias estas capillas se corresponderían con las de San Benito y San Lorenzo recogidas en la documentación³⁸⁵. Cabe destacar que la referencia a san Lorenzo se documenta como una de las advocaciones originales de la iglesia.

Con el conocimiento actual que tenemos de la fábrica, y a falta de nuevas excavaciones, no se pudo ir mucho más allá. En cualquiera de los casos, si aceptamos como válidas las impresiones de la arqueóloga N. Veiga, se podría repensar la espacialidad románica del edificio, planteándose la posibilidad de una estructura basilical con tres naves que desarrollase un falso transepto por medio de tales capillas, siguiendo, por otra parte, un modelo planimétrico hartamente conocido en la arquitectura de la Alta Edad Media, sobre todo durante el periodo asturiano.

³⁸³ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 93-94.

³⁸⁴ El texto ha sido copiado de la transcripción realizada por IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), p. 93.

³⁸⁵ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 93-94. El autor señala que la capilla de San Benito es mencionada por Sandoval y la de San Lorenzo en sendos documentos de los años 1540 y 1628.

Por tanto, siempre desde la prudencia, parece que no existen pruebas concluyentes de la pervivencia de estructuras altomedievales que pudiesen haber mediatizado la construcción posterior³⁸⁶, por ello planteamos como hipótesis que los elementos constructivos más antiguos de la iglesia puedan fecharse en el propio siglo XI. Además de los argumentos histórico-artísticos, quisiéramos resaltar las posibles consecuencias de la invasión normanda y posterior destrucción de Tui hacia el año 1008³⁸⁷, que obligó al abandono de la villa por parte de los obispos. Ante tal panorama bélico, ¿es posible que la hipotética iglesia altomedieval de Rebordáns sobreviviese en unas condiciones estructurales suficientemente óptimas como para condicionar el edificio románico o, por el contrario, es la actual construcción la que se elevase tras de la restitución de la diócesis en el año 1067/1068 para satisfacer las nuevas necesidades litúrgicas?

2.2 LA IGLESIA DEL SIGLO XI

La elevación de la fábrica románica se ha relacionado de manera muy estrecha con los avatares históricos de finales del siglo XI en la región tudense. Tras la situación de absoluta inestabilidad creada por las incursiones normandas, la diócesis de Tui pasó a depender de la de Santiago desde el año 1024. Posteriormente, en un contexto más favorable, en torno al año 1067/1068 se restituye la sede episcopal de Tui, siendo Jorge el primer obispo de la sede restituida³⁸⁸. Posiblemente durante el gobierno de este obispo o de su sucesor Auderico (ca. 1072- ca. 1095) se elevase la iglesia románica. Recordemos que dicha construcción templaria era de función monacal y tan solo alojó provisionalmente la sede diocesana hasta que las obras de la catedral románica de Santa María de Tui estuvieron lo suficientemente avanzadas³⁸⁹.

Ya hemos señalado que para I. G. Bango el obispo Jorge se encontraría con una iglesia de corte asturiano en la que implementaría una serie de obras durante los años en que esta iglesia de Rebordáns albergase la sede de la diócesis. En su opinión, *é lóxico*

³⁸⁶ El arquitecto J. R. Soraluce recoge estas dudas cuando plantea que *las conjeturas sobre las razones de estas enormes transformaciones en el templo, ya se trate de destrucciones violentas o simples reformas, así como la hipótesis sobre la planta y volumen del primer edificio prerrománico, además de plantear numerosas dudas parecen poco consistentes*. SORALUCE BLOND J. R. (2014), p. 148.

³⁸⁷ LÓPEZ ALSINA F. (2006b), pp. 58-62.

³⁸⁸ LÓPEZ ALSINA F. (2006b), p. 67.

³⁸⁹ Para M. Cendón la fábrica románica de la catedral de Santa María de Tui se iniciaría alrededor de los años 30-40 del siglo XII. CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2006), p. 125.

*pensarnos que se intentase axiña, se non a construción dun edificio ex novo, si, alomenos, dunha modernización do vello*³⁹⁰. La intervención arquitectónica románica se concentra en el espacio de la cabecera (el espacio de las naves fue muy modificado en cronologías modernas) con la construcción de los tres ábsides, siempre partiendo de estructuras previas prerrománicas, en criterio del autor. De este modo:

(...) Los ábsides colaterales se mantuvieron hasta una cierta altura, donde se creó una mayor espacialidad retranqueado los muros hacia fuera. En el ábside central se procede de igual forma pero se tira el testero recto para realizar un hemicíclo (...) En esta fase se introduce la característica románica de capiteles e impostas, así como el empleo de arcos doblados en los accesos a las capillas. Sólo en la ventana del ábside central, arcos y columnas se realizan correctamente de acuerdo con la teoría del estilo románico (...) Nada más iniciarse la reforma de la cabecera, se dio comienzo a la construcción de los dos primeros pilares de los intercolumnios de las naves (...) se perdió entonces todo interés por la obra y se decidió terminarla de la manera más simplificada posible (...) ³⁹¹

La lectura propuesta por I. G. Bango deja entrever numerosos cambios y modificaciones de proyecto, de manera incluso un tanto atropellada, que llevan al investigador a referirse a algunos aspectos de la fábrica en términos de *ábside extraño*³⁹², *chapuzas que el constructor se ve obligado a realizar, el mismo criterio de irregularidad o una prueba más de improvisación*³⁹³. En su criterio estas anomalías se originan, como se ha venido insistiendo, debido a la pervivencia de estructuras previas *por evidentes criterios de rapidez y economía*³⁹⁴.

La confusión arquitectónica en los espacios más orientales de la iglesia es indiscutible. Desde nuestro punto de vista, y ante las dudas razonables sobre la persistencia de la iglesia asturiana, existen tres posibles explicaciones para estos problemas constructivos:

- 1- La persistencia de un edificio altomedieval como defiende I. G. Bango.
- 2- La falta de pericia técnica por parte de un taller que trabaja *ex novo*.

³⁹⁰ BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 136.

³⁹¹ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1000.

³⁹² BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 998.

³⁹³ Las tres últimas citas literales han sido tomadas de BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1000.

³⁹⁴ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 998.

3- La realización de obras posteriores que modificasen el espacio de la cabecera.

Si aceptamos la hipótesis de una escasa pervivencia de estructuras previas, ¿qué puede justificar *la continuidad de las hiladas de sillares entre los testeros rectos de los colaterales y el muro contiguo a estos, del central?* esto vendría a indicar, en lo que coincidimos con I. G. Bango, que la cabecera original era de *tres ábsides de testeros rectos y alineados por el exterior*³⁹⁵. La respuesta a esta cuestión es ciertamente complicada y está lejos de resolverse de modo definitivo, pero coincidimos con los investigadores que nos preceden en que las anomalías puedan deberse a un cambio en el perfil del ábside central, pero no entre una cabecera altomedieval y otra del siglo XI, sino entre dos fases de obra de cronología románica. Pero ¿en qué momento y por qué se produce este cambio de plan constructivo entre un testero recto y un hemicíclo? La respuesta está quizá nuevamente en los vaivenes de la historia diocesana tudense, específicamente en el traslado de la sede episcopal desde Rebordáns hasta la catedral de Santa María.

Los obispos de Tui residieron en San Bartolomé hasta la prelatura de Pelayo (1131-1156) quien se traslado a la ubicación de la actual catedral tudense en el lugar de la Oliveira. Al obispo Pelayo se le debe la reforma de la canónica bajo la Regla de san Agustín³⁹⁶, para lo que tuvo, como hemos visto, que recurrir a canónigos enviados desde Santa Cruz de Coimbra por su fundador san Teotonio, formado en San Bartolomé de Rebordáns³⁹⁷. F. Ávila y la Cueva recoge la noticia de que el mismo prelado edificó el monasterio agustino junto a la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns³⁹⁸:

(...) En el que vivía el obispo con sus canónigos: y el Abad y Monges de S. Benito lo hacían independientemente en el suyo antiguo, siendo la iglesia común para ambas corporaciones (...)³⁹⁹

Resulta llamativa la nueva coincidencia entre las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns, ya que en ambas se documenta la presencia de agustinos en el momento del traslado físico de las sedes. Sea como fuere, ante esta

³⁹⁵ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 998.

³⁹⁶ FLÓREZ H. (1767), pp. 260-261.

³⁹⁷ CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2006), p. 124. La noticia es recogida por ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995), tomo III, pp. 146-147. Sobre esta problemática véase p. 32 de este trabajo.

³⁹⁸ M. Cendón duda de este supuesto y en su opinión *cabe pensar que esta organización se pudo haber establecido ya en las cercanías de la catedral, en la zona de la Oliveira, donde se mantuvieron durante varios siglos los palacios episcopales*. CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2006), p. 124.

³⁹⁹ ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995), tomo III, p. 147.

situación surge la pregunta de si pudo ser en este contexto que fuesen hechas las obras en la cabecera, habida cuenta que la comunidad se vio incrementada⁴⁰⁰. Esta cronología del siglo XII vendría a justificar la ausencia del lenguaje lombardo en el alero, y la elección de una serie de canecillos más acordes con una cronología post 1100. Dicho de otro modo, de ser el ábside central del último cuarto del siglo XI, ¿por qué no se utilizó el lenguaje de tradición catalano-lombarda que sí emplearon en Toques, Vilanova y Mondoñedo en las mismas fechas? Una hipotética construcción de la capilla mayor en el siglo XII y no en el XI podría ayudar a comprender algunos de los fenómenos anómalos expuestos. Sin embargo, una cuestión sigue absolutamente abierta, fuese en el siglo XI o en el siglo XII: ¿por qué no se le diseñó un perfil semicircular a los ábsides colaterales?

Sea cual sea la respuesta, el mantenimiento de los testeros rectos aproxima a estas capillas a planteamientos tipológicos altomedievales⁴⁰¹.

2.3 UNA ESPACIALIDAD ALTOMEDIEVAL

En el estudio de la arquitectura de San Martiño de Mondoñedo dedicamos un amplio espacio a desarrollar la tradición historiográfica que vinculaba su arquitectura con corrientes de más amplio calado, como el arte lombardo o el arte de peregrinación. Esta última idea ha sido vinculada con la escultura de Rebordáns, con indiscutibles similitudes iconográficas y formales con el taller mindoniense, pero no tanto para el estudio arquitectónico de San Bartolomé de Rebordáns. Sobre las filiaciones de esta iglesia, si aceptamos una cronología del primer románico para el hipotético y ábside central con testero recto, nos encontraríamos ante una arquitectura que presenta más similitudes con San Antolín de Toques que con San Martiño de Mondoñedo. Debido a la desaparición de este hipotético ábside, resulta imposible saber si la articulación exterior de paramentos empleaba arquillos de tradición lombarda como en Toques, pero

⁴⁰⁰ La instauración de una nueva orden y la llegada de religiosos conimbricenses pudo generar una situación de bonanza económica y/o unas necesidades espaciales que favoreciesen la realización de las obras. Con la llegada de los agustinos la iglesia se habría quedado pequeña para el servicio de ambas comunidades y se habría derribado parte del templo existente para construir uno nuevo con mayor capacidad ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995), tomo III, p. 153.

⁴⁰¹ Téngase en cuenta que la utilización del testero recto no desapareció nunca en Galicia, donde se empleó en la mayor parte de las iglesias románicas rurales hasta el siglo XIII. VALLE PÉREZ J. C. (2013), "Notas sobre la arquitectura románica en la provincia de A Coruña" en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 1, Aguilar de Campoo, pp. 41-78.

quizá resulte sintomático que estos no se puedan constatar en los muros exteriores de las capillas colaterales rectas. En cualquier caso, de no existir articulación lombarda en los paramentos exteriores de la primitiva cabecera, en Rebordáns estaríamos ante el ejemplo más retardatario de todas las edificaciones del siglo XI en Galicia, en una línea muy ligada todavía a soluciones como las de Santa Eufemia de Ambía o Santa María de Mixós.

Además de la solución de cabecera triple con testeros rectos, la constatación arqueológica de sendas capillas norte y sur adosadas a las secciones exteriores más orientales de las naves debe leerse, en nuestro criterio, en términos de conservadurismo y tradición. En el punto anterior se mencionó que la tradición documental transmite la memoria de estas dos capillas a norte y sur de las naves, dedicadas a san Lorenzo y san Bartolomé, cuya existencia se corroboró, en el caso de la septentrional, en la campaña arqueológica dirigida por N. Veiga en el año 2016. Desgraciadamente, la falta de medios obligó a que las excavaciones durasen apenas unos días, pero las conclusiones de las pruebas realizadas *a posteriori* son enormemente sorprendentes: la capilla adosada al muro norte aporta una cronología relativa entre 1025 y 1190, lo que lleva a una más que posible fecha para su elevación coincidente con la fábrica del siglo XI.

Este tipo de estructuras no se corresponden con un transepto marcado en planta, sino con unas estancias más o menos independientes, intercomunicadas con el espacio de la nave, pero sin demasiada fluidez. Esta tipología arquitectónica es hartamente conocida en la arquitectura altomedieval europea y, en el caso hispano, se documenta su presencia en una amplísima nómina de construcciones. Nos referimos a las estancias que la documentación altomedieval denomina como *Sacrarium/Secretarium* y *Thesaurum/Donarium*⁴⁰², que de manera un tanto confusa en ocasiones se refieren a la

⁴⁰² El estudio de estas estancias, y en general el de la relación de la liturgia con la espacialidad arquitectónica de la Alta Edad Media Hispana, ha tenido un importante desarrollo en la historiografía de la Península Ibérica. Para ello se ha primado el estudio de los textos litúrgicos en relación a la cultura material, tanto desde el punto de vista de Historia del Arte como de la Arqueología. GÓMEZ MORENO M. (1919), *Iglesias mozárabes*, Madrid. IÑIGUEZ ALMECH F. (1955), “Algunos problemas de las viejas iglesias españolas”, *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, pp. 7-180. GUTIÉRREZ A., RODRÍGUEZ DE CEBALLOS G. (1965), “El reflejo de la liturgia visigótica-mozárabe en el arte español de los siglos VII al X”, *Miscelánea Comillas (Homenaje al R. P. Camilo M^a abad (S.J.), en sus 70 años de vida religiosa)*, 43, pp. 295-327. PUERTA TRICAS R. (1961), “La liturgia en las miniaturas mozárabes”, *Archivos leoneses*, XV, nº 29 y 30, pp. 49-76. PUERTA TRICAS R. (1975), *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII) Testimonios literarios*, Madrid. SCHLUNK H. (1971), “La iglesia de San Gíao de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia en la arquitectura de las iglesias prerrománicas de la Península Ibérica”, en *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia*, Coimbra, pp. 509-528. GROS I PUJOL M. dels S. (1982), “Utilització arqueològica de la

sacristía y al tesoro de las iglesias. Este tipo de dependencias se caracterizan por abrirse directamente al coro y servir de apoyo a la liturgia y, en ocasiones también, tienen un uso penitencial. Su utilización en la arquitectura altomedieval hispana ya se documenta en el Canon XLI del II Concilio de Braga del año 572, e Isidoro de Sevilla se refiere a las sacristías en su *De ecclesiasticis officiis*⁴⁰³. La funcionalidad de estos espacios y su disposición en el templo (pueden dibujar tanto un falso transepto como una cabecera tripartita) no siempre es clara. C. Godoy ha considerado, en relación al uso de estos términos en las fuentes documentales hispanas, que:

(...) las fuentes hispánicas hablan del *sacrarium* y el *thesaurum* como espacios litúrgicos que pueden identificarse como ámbitos cercanos al santuario. Mientras que, al parecer, el *thesaurum* constituye un ámbito excepcional –cuya presencia no es vinculante en las ceremonias litúrgicas– donde se colocan los tesoros más preciados de la iglesia, el *sacrarium* sí parece ser un ámbito imprescindible para la celebración de la liturgia. Por lo tanto todas las iglesias debían tener un *sacrarium*, pero no todas poseían un *thesaurum* (...) ⁴⁰⁴

Estructuras de estas características se encuentran en numerosas iglesias de la Alta Edad Media peninsular como Quintanilla de las Viñas, San Pedro de la Nave o la

liturgia hispana. Possibilitats i límits”, *Reunió d’Arqueologia Cristiana Hispànica*, pp. 147-167. CABALLERO ZOREDA L. (1987), “Hacia una propuesta tipológica de los elementos del culto cristiano de la época visigoda”, *II Congreso Arqueología Medieval Española*, t. I, Madrid, pp. 62-98. GODOY FERNÁNDEZ C. (1989), “Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios”, *Espacio, tiempo y forma*, ½, pp. 355-387. GROS I PUJOL M. dels S. (1992), “Les dificultats de l’estudi dels monuments des de la litúrgia”, en *III Simposi. Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l’arquitectura dels segles IX i X (Investigació històrica i disseny arquitectònic)*, Barcelona, pp. 31-35. GODOY FERNÁNDEZ C. (1995), *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona. QUEVEDO-CHIGAS E. (1996), *Early Medieval Iberian Architecture and the Hispanic Liturgy: A Study of the Development of Church Planning from the Fifth to the Tenth Centuries*, New York. BANGO TORVISO I. G. (1997), “La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico”, en VV.AA, *VIII Semana de estudios medievales. Nájera*, Logroño, pp. 61-120. ARBEITER A. (2003), “Los edificios de culto cristiano: Escenarios de la liturgia”, en MATEOS P., CABALLERO ZOREDA L. (dirs.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época Tardoantigua y Altomedieval*, Mérida, pp. 177-230. CABALLERO ZOREDA L., SASTRE DE DIEGO I. (2013), “Espacios de la liturgia hispana de los siglos V-X. Según la arqueología”, en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA I. (coord.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, pp. 259-291. CARRERO SANTAMARÍA E., RICO D. (2015), “La organización del espacio litúrgico hispánico entre los siglos VI y XI”, *Antiquité Tardive. Revue Internationale d’Histoire et d’Archéologie (IVe-VIIe siècle)*, nº 23, pp. 239-248. En este último trabajo se ofrece un muy detallado estado de la cuestión y una perspectiva crítica con las nuevas tendencias de la arqueología planteadas por L. Caballero, entre otros.

⁴⁰³ BANGO TORVISO I. G. (1997), pp. 109-110

⁴⁰⁴ GODOY FERNÁNDEZ C. (1995), p. 101.

gallega Santa Comba de Bande. Sobre estas estancias en Bande⁴⁰⁵, M. Núñez considera que se deben relacionar con la noción *solitudo cellae (...) verdadeira aportación eremítica o cenobitismo recollida no capítulo VIII da Regula monachorum*⁴⁰⁶. Es demasiado lo que desconocemos sobre estas estructuras en la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns para elucubrar acerca de un posible uso como cámara penitencial o sacristía, tesoro, etc. La documentación citada por E. Iglesias atestigua su uso como capillas durante la Edad Moderna⁴⁰⁷, pero este hecho no tiene por qué significar que tuviesen el mismo uso en el periodo medieval. Futuras excavaciones y campañas de estudio determinarán los detalles funcionales de estos espacios en la iglesia tudense.

De cualquier modo, las cámaras laterales y la cabecera triple con testero recto en fechas ya románicas⁴⁰⁸, llevan a definir a esta construcción como retardataria, no tanto en la encorsetada idea de la longevidad del estilo asturiano de H. Schlunk⁴⁰⁹, sino como parte de una arquitectura de transición con un vínculo todavía muy estrecho con las concepciones altomedievales, de la cual podemos encontrar señeros ejemplos en la iglesia de San Juan y San Pelayo (posterior San Isidoro) en León o San Pedro de Teverga en el sur de Asturias, que E. González considera parte de un periodo artístico que *en estas tierras del Norte no se puede definir como un siglo románico sino, más bien, como un siglo de tránsito, perceptible tanto en los elementos formales y técnicos como en los conceptuales*⁴¹⁰. Resultan, a este respecto, nuevamente pertinentes las palabras de I. G. Bango en su trabajo de 1979:

(...) Estamos ante un edificio de aspecto románico, pero realizado por constructores apegados a técnicas y formas que han heredado de su propia tradición local. Se aprecia claramente que no entienden la teoría

⁴⁰⁵ En los últimos años se ha vuelto sobre este edificio altomedieval gallego y se han propuesto controvertidas dataciones alternativas a las tradicionales. CABALLERO L., ARCE F., UTRERO M.A. (2003), "Santa Comba de Bande (Orense). Arquitectura y documentación escrita", *Arqueología de la Arquitectura*, 2, pp. 69-73. BLANCO ROTEÁ R., SANJURJO SÁNCHEZ J., SÁNCHEZ PARDO J. C. (2017), "The church of Santa Comba de Bande and early medieval Iberian architecture: new chronological results", *Antiquity*, vol. 91, nº 358, pp. 1011-1026.

⁴⁰⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), pp. 85-86.

⁴⁰⁷ IGLESIAS ALMEIDA E. (1996), pp. 93-94.

⁴⁰⁸ Tipología conocida por otros templos gallegos como San Pedro de Ansemil. BANGO TORVISO I. G. (1979), p. 79.

⁴⁰⁹ SCHLUNK H. (1947), p. 388.

⁴¹⁰ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2009), "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, de la undécima centuria", en ARBEITER A. (coord.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Göttingen, pp. 48-72, para la nota p. 48.

arquitectónica románica y tan sólo pretenden crear apariencia del nuevo estilo (...) ⁴¹¹

Románicas o no, las iglesias de San Bartolomé de Rebordáns y San Martiño de Mondoñedo responden a planteamientos arquitectónicos alejados de lo que en las mismas cronologías se estaba ensayando en los grandes centros “revolucionarios” del románico europeo de Toulouse a Compostela, pasando por Conques o Jaca. A la luz de lo expuesto en este bloque de estudio, el modo de concebir el espacio en ambas iglesias es todavía deudor de los conceptos prerrománicos y, quizá, las tradicionalmente invocadas fábricas precedentes no definan estas realidades, sino que los atavismos sean elecciones conscientes y el conjunto de las fábricas sea de nueva construcción. Posiblemente los términos “prerrománico” o “románico”, hijos de una cerrada historia artística de los estilos, no sirvan para definir estos espacios que se desarrollan como bisagras entre dos lenguajes edilicios diferentes. En el siguiente bloque nos acercaremos a los ciclos figurativos de ambos templos, con la intención de constatar si esta dinámica transicional existe también en las artes figurativas.

⁴¹¹ BANGO TORVISO I. G. (1979), pp. 235.

III. IMÁGENES

El estudio de las realidades figurativas de los templos objeto de estudio ocupará el conjunto de esta tercera parte del trabajo. Nuevamente, separaremos los ciclos iconográficos de ambas iglesias, pero, en este caso, la metodología de análisis será la misma en ambos casos:

- 1- Tradición historiográfica
- 2- Descripción de la pieza
- 3- Análisis iconográfico
- 4- Búsqueda de modelos y paralelos

La interconexión entre estos puntos será también una constante y en los apartados conclusivos se propondrán lecturas de conjunto, huyendo siempre de maximalismos y poniendo de manifiesto las carencias y contingencias que limitan el establecimiento de análisis definitivos.

1. El ciclo iconográfico de San Martiño de Mondoñedo

(...) La verdadera importancia arqueológica de esta iglesia está en su riqueza iconográfica. En los canecillos hay curiosísimos asuntos; en los capiteles historias completas y expresivas alegorías, y en el altar mayor un notabilísimo frontal, cuyo destino primitivo no es seguro que hubiese sido ese mismo (...)⁴¹²

Con estas breves pero rotundas afirmaciones, José Villa-amil y Castro nos proporciona una de las primeras descripciones y verdadera puesta en valor del conjunto

⁴¹² VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 50.

plástico de San Martiño de Mondoñedo. A pesar del estilo prosopopéyico característico de la historiografía de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, Villa-amil y Castro establece, a nuestro entender, las líneas maestras que han marcado todos los estudios posteriores sobre la escultura románica en San Martiño de Mondoñedo.

El primer eje de estudio establecido por el historiador mindoniense es la división de la escultura del templo en tres grandes bloques, cada uno de ellos correspondiente con una tipología escultórica y con unos soportes diferentes para la representación: los canecillos, el frontal de altar o antependio, y los capiteles.

También llamaron la atención del estudioso los *curiosísimos asuntos* y las *historias completas* que encuentra en los diversos soportes escultóricos. Llevadas estas palabras a la terminología científica actual, podríamos convenir que el segundo aspecto a resaltar en la escultura de Mondoñedo es la importancia que los talleres confieren a la figuración y a la narración. Tanto los capiteles como el antependio y los canecillos son ricos en figuración, y representan una gran diversidad de temas. Esta variedad iconográfica es problemática, y ha provocado interpretaciones de toda índole sobre la significación de gran parte de las imágenes. Lo confuso de algunas de las escenas de estas *expresivas alegorías* hace que a día de hoy siga sin existir un acuerdo generalizado en la comunidad científica sobre su interpretación. Por ello seguimos sufriendo enormes lagunas y problemas de identificación en la mayor parte de los temas esculpidos.

También fue J. Villa-amil quien estableció las primeras dudas sobre el espacio que pudo haber ocupado originalmente el frontal o antependio. Esta cuestión es de gran importancia, habida cuenta que su localización condiciona su función y, por lo tanto, la lectura de su iconografía. Pero el problema de la ubicación/lectura no es exclusivo de la pieza mueble. La reutilización de algunos de los canecillos en el interior del templo obliga a repensar su disposición originaria y el mensaje de sus imágenes.

Grosso modo, este enfoque es el que ocupará las líneas iniciales de este estudio. Capiteles y frontal de altar serán analizados independientemente, intentando ofrecer una lectura de cada uno de los temas representados. También, individualizaremos aquellas piezas reutilizadas o movidas y aquellas que generan dudas, ya que entendemos que para una lectura correcta de las imágenes se demuestra fundamental el espacio que ocuparían en su disposición original.

Antes de iniciar el desarrollo de este tema parece necesario manifestar que, a diferencia de lo que sucede en el estudio de J. Villa-amil, en este trabajo no abordamos el análisis completo de las artes figurativas o plásticas del templo. Así, no nos detendremos en los canecillos, ya que trascienden la cronología establecida en nuestra metodología. Tampoco nos dedicaremos de modo monográfico a las pinturas románicas del templo por el mismo motivo, si bien referenciaremos puntualmente a unos y a otras en los casos que sean necesarios en aras de una mejor comprensión de, especialmente, algunos de los temas iconográficos de los capiteles de la primera fase.

1.1 EL TALLER DE MONDOÑEDO. *UN FOCO AJENO A COMPOSTELA*

Con el título escogido para este subapartado, queremos hacer nuestras las palabras que J. Yarza empleó para describir el estilo del taller que compuso las obras escultóricas de San Martiño de Mondoñedo⁴¹³, ya que, desde nuestra opinión, transmiten de una manera muy sintética y directa una de las claves de las producciones plásticas de la antigua sede episcopal. Dicha característica esencial puede resumirse en que las soluciones formales de la primitiva catedral de Mondoñedo son marcadamente diversas de las que, en una cronología similar, se están proponiendo en la sede catedralicia de Santiago de Compostela.

Al realizar un repaso por la literatura científica sobre las artes figurativas de la primitiva catedral de Mondoñedo podemos constatar como los diversos trabajos han centrado sus análisis en un doble eje basado en la metodología clásica que separa el estudio iconográfico de una parte y la historia de las formas de la otra. Siendo conscientes de las limitaciones de esta convención, seguimos considerándola válida para abordar un estudio claro del ciclo escultórico de la primera fase de Mondoñedo, siempre teniendo en cuenta que la escultura románica es indisociable de la arquitectura.

Al inicio de este capítulo se reproducen las palabras inaugurales que J. Villa-amil le dedicó a los trabajos escultóricos de la iglesia. De un modo sorprendente, y en contra de lo habitual en la historia del arte de inicios del siglo XX, el historiador se centra mucho más en las cuestiones iconográficas y de contenido narrativo que en los

⁴¹³ J. Yarza, en su trabajo sobre las artes figurativas de Galicia antes de 1150, estudió la escultura de Mondoñedo y Rebordáns en un capítulo titulado “Un foco ajeno a Compostela y su herencia”. YARZA LUACES J. (2001), p. 61.

aspectos formales y técnicos. En todo su trabajo solamente se refirió en clave formalista a algunos de los capiteles con *labores geométricas de pronunciado carácter bizantino*⁴¹⁴.

En los estudios de la década de los años 70 del siglo XX conviven planteamientos de tipo continuista con las líneas trazadas por J. Villa-amil (caso de N. Peinado), con postulados que se alejan de esta vertiente más clásica y se fundamentan en formulaciones metodológicas mucho más modernas. Un claro ejemplo de esta segunda corriente se encuentra en la *Galice Romane*, donde sus autores ponen el foco en la peculiar manera de entender la escultura que emplea el taller de Mondoñedo y en las filiaciones de las mismas. También en la misma década fue publicado el inventario de Á. del Castillo donde, a pesar de la brevedad de la entrada enciclopédica dedicada a la iglesia de San Martiño, se apuntan direcciones de análisis que se desarrollaron más ampliamente en la producción científica posterior.

En su trabajo monográfico sobre el templo publicado en el año 1972, N. Peinado centró su interés, como había hecho Villa-amil, en describir los temas de los capiteles y del antependio, y no tanto en cuestiones de carácter formal o de estilo. Siguiendo la línea trazada por el investigador que lo precedió, los comentarios estilísticos en su obra se reducen a expresiones genéricas referidas al estilo de los capiteles, como *labor digna de los marfiles bizantinos y venecianos*⁴¹⁵.

En ese mismo año vio la luz el trabajo de Á. de Castillo, una obra fundamental para el conocimiento de la escultura de la primitiva catedral mindoniense. En este estudio fue planteado de modo pionero un análisis de tipo comparativo que considera que los maestros que trabajaron en Mondoñedo deben encuadrarse dentro de un *románico primitivo de Galicia, ajeno desde luego a lo compostelano*⁴¹⁶. Como ya ha sido adelantado, esta breve sentencia será retomada unas décadas más tarde en las investigaciones de J. Yarza, entre otros.

Un año más tarde, en la *Galice Romane*, trabajo en una muy clara sintonía con la historia del arte francesa de los años 60 y 70 del siglo XX, los investigadores B. Regal y M. Chamoso ofrecen nuevamente un análisis que se detiene con mayor

⁴¹⁴ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 52.

⁴¹⁵ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 22.

⁴¹⁶ CASTILLO LÓPEZ Á. del (1987), p. 335-336.

minuciosidad en los criterios temáticos frente a los de forma. Sin embargo, es en este trabajo donde se avanza en la búsqueda de paralelos que establezcan una relación de afinidades entre los escultores de Mondoñedo y otros talleres. Para B. Regal existe una *relation évidente de leur facture avec celle qui apparaît sur les chapiteaux de l'église San Bartolomé de Tui*⁴¹⁷. El autor va más allá y propone como hipótesis que las similitudes entre los dos talleres puedan explicarse por el traslado de las poblaciones del sur de la provincia de Pontevedra hacia las costas de Lugo, acaecido tras los ataques vikingos documentados en Tui en los años iniciales del siglo XI⁴¹⁸. Dejando de lado esta problemática explicación de las similitudes formales entre la escultura de ambos edificios, este trabajo afianzó la vieja idea, ya establecida por J. Villa-amil, de que los talleres de Rebordáns y Mondoñedo están de algún modo emparentados. Esta visión de conjunto se impondrá en gran parte de las investigaciones de las décadas posteriores. En el apartado dedicado al estudio exclusivo de la escultura de dicho trabajo, M. Chamoso insiste en que capiteles y antependio fueron elaborados por las mismas manos. También de gran interés resultan las filiaciones formales que propone, que van desde geografías ultrapirenaicas (iglesia de Morienvall en l'Oise) al ámbito de la miniatura hispana (Antifonario mozárabe de León, Homilías de Beda de la catedral de Girona). Finalmente, destaca la forma y la técnica del taller por *un caractère abstrait des reliefs avec leur allure conventionnelle, pleine de schématisation et de répétitions*⁴¹⁹.

Posteriormente, en los trabajos de las décadas de los 80 y de los 90, I. Bango y R. Yzquierdo ofrecieron sus respectivas visiones sobre los aspectos estilísticos del taller escultórico de Mondoñedo y se ocuparon del estudio de la escultura desde criterios científicos actualizados, proponiendo probables líneas de afinidad con otras fábricas y planteando posibles cronologías para capiteles y antependio. También en los años 80, S. San Cristóbal realizó un par de trabajos centrados en San Martín de Mondoñedo, pero ni en la entrada correspondiente del *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia (IV)* ni en la monografía *Catedral de San Martín de Mondoñedo*, el autor se detiene en análisis formalistas⁴²⁰.

⁴¹⁷ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 59.

⁴¹⁸ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 59. Las incursiones normandas a la localidad de Tui han sido estudiadas por LÓPEZ ALSINA F. (2006), p. 57-95.

⁴¹⁹ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 392.

⁴²⁰ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (1980), "Mondoñedo. San Martín" en VALIÑA SAMPEDRO E. et alii. *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia (IV)*, Madrid, pp. 201-205. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003).

Por el contrario, el estudio de R. Yzquierdo sí aporta importantísimas novedades sobre el conjunto plástico de Mondoñedo. Al autor le debemos el término “Maestro de Mondoñedo” para identificar a este escultor, cuyas elecciones técnicas y temáticas son ciertamente particulares, y una primera propuesta cronológica para el conjunto en relación con las fases constructivas del edificio. Considera el investigador que *la espléndida colección de capiteles y antependio como fruto temprano de la escultura románica gallega* debe ser encuadrada en una segunda fase de las obras de la fábrica, que fecha en torno al año 1100, durante la prelatura del obispo Gonzalo⁴²¹. Además, en este trabajo el investigador se detiene por vez primera en detallar el tipo de decoración de elementos “marginales” como los cimacios, que resultan de una enorme ayuda a la hora de delimitar la presencia de un determinado taller en la topografía de la construcción. Los planteamientos que expuso en su trabajo monográfico han sido continuados en otras de sus publicaciones acerca del templo⁴²².

Unos años antes, en 1987, I. Bango se ocupó del conjunto en el capítulo V de su *Galicia Románica*. El análisis de la escultura de la catedral de Mondoñedo se realiza conjuntamente con el de la también primitiva sede catedralicia de Rebordáns, continuando la pauta establecida en el trabajo de J. Villa-amil. En el estudio se impone la, idea brevemente apuntada por Á. del Castillo, que considera que con la escultura del taller mindoniense *podemos ver outra modalidade de escultura románica, diferente á compostelana*⁴²³. Tras esta aseveración inicial se bascula alrededor de dos conceptos: el primero de ellos es la constatación de la enorme dificultad existente a la hora de establecer paralelos entre estos obradores y otros talleres escultóricos del románico de España y Francia en el siglo XI, ya que *o xuízo que se dese podería chegar a ser equívoco*⁴²⁴; seguidamente, y a pesar de las dificultades que él mismo plantea, el historiador gallego se pregunta si para encontrar estos modelos nos tendríamos que *remontar a unha escultura que decoraría edificios hispánicos anteriores, que serían os modelos, xa que, aínda que non tanto as analoxías entre Rebordáns e Mondoñedo como as deste último e o asturiano de Teverga, indican claramente un modelo común*⁴²⁵. Esta apreciación resulta innovadora, ya que no se pone tanto el foco en la posible relación de

⁴²¹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 55.

⁴²² YZQUIERDO PERRÍN R. (1995), pp. 171-187, especialmente 178-184. YZQUIERDO PERRÍN R. (2000), pp. 103-163, especialmente pp. 121-126. YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), pp. 207-245, especialmente pp. 223-228.

⁴²³ BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 129.

⁴²⁴ BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 129.

⁴²⁵ BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 129.

estos talleres con su contemporaneidad, sino que se plantea la sugerente hipótesis de una pervivencia formal heredada de la tradición hispánica altomedieval que tiene pocas, –pero interesantes– derivaciones en talleres como el de San Pedro de Teverga en Asturias⁴²⁶.

En el cambio de siglo los estudios de J. Yarza y M. A. Castiñeiras vinieron a completar, junto a las propuestas precedentes de I. Bango y R. Yzquierdo, el discurso científico que sigue vigente hasta el día de hoy acerca del programa figurativo de la antigua catedral de San Martiño de Mondoñedo.

El primer acercamiento de J. Yarza al taller escultórico de Mondoñedo se produjo con el motivo de la publicación del catálogo de la exposición *Galicia no Tempo*, en el año 1991. En la entrada catalográfica dedicada al antependio de Mondoñedo, el autor señala algunas de las cuestiones formales características de los maestros obradores de Mondoñedo, que serán desarrolladas unos años después. Dos son las ideas fundamentales que transmite: el taller que trabaja en la iglesia catedralicia de San Martiño se establece en Galicia al margen de la catedral de Santiago de Compostela, y la “torpeza” técnica del taller no tiene vida más allá de la iglesia de Rebordáns. Finalmente, se detiene en una breve pero importantísima apreciación sobre los posibles modelos de inspiración del taller, cuando sentencia que *desde el punto de vista formal creo que hay aspectos de semejanza con escenas de los Beatos*⁴²⁷.

El historiador del arte desarrolló más ampliamente estas ideas con el inicio del nuevo milenio, y su obra, de entre todos los estudios de la escultura de Mondoñedo, es posiblemente la que recoja unas afirmaciones más rotundas sobre las calidades plásticas de la escultura y se haya dedicado de un modo más exhaustivo a las maneras del taller escultórico. Recogemos a continuación un fragmente un tanto extenso de ese trabajo, pero creemos que resulta pertinente porque en él se sintetizan de una manera muy clara las formulaciones formales tan particulares y específicas del taller del “Maestro de Mondoñedo”:

(...) Aparece entonces una escuela de escultura de características personales y aire bárbaro a la que se encomiendan piezas exentas, como el conocido “antependium” o frontal y un grupo notable de capiteles que se

⁴²⁶ BANGO TORVISO I. G. (1987), pp. 129-132.

⁴²⁷ YARZA LUACES (1991), p. 185.

encuentran en especial entre la cabecera y el primer tramo de pilares cruciformes.

Son obras toscas, elementales, ajenas por completo al mundo compostelano emergente por entonces, pero en modo alguno resultado de una iniciativa local. Las cabezas son informes, con dos ojos excavados de perfiles hundidos. La nariz, un elemento saliente de base triangular, y la boca, una raja horizontal como una herida. Se redondea el perfil de la cara en la zona de la mandíbula y se coloca un casquete de escaso volumen que representa el cabello. Es posible que todo fuera más expresivo si pensamos en la pintura con que debía concluir el trabajo. Esto sería más evidente en esos ojos muertos que adquirirían vida con ello. Los cuerpos son igualmente elementales, pero macizos. Las ropas que visten apenas dan lugar a un pliegue y se abren cuando es necesario a fin de que asome una mano grande extendida y de escaso relieve. Todas las figuras se recortan sobre un fondo uniforme y plano, quizás de nuevo policromado, para destacar más las formas, pero que no conserva rastro de color. En los capiteles no existe consciencia de que en sus tres caras necesitan un tratamiento unitario y producen el efecto de que han sido talladas cada una con independencia de las otras intentando un ajuste a última hora, cuando no hay más remedio que tener en cuenta que en realidad todo debería interrelacionarse.

Sin embargo, sigue el conjunto causando impresión a cualquier espectador que lo contempla, tal vez por su misma desnudez y elementalidad. Además, no hay que pensar en un taller que no dispusiera de modelos previos, sino que casi siempre es posible encontrar antecedentes románicos (...) ⁴²⁸

El investigador que cierra (junto a I. Bango, R. Yzquierdo y J. Yarza) el cuarteto de historiadores del arte fundamentales para el estudio del templo de la costa lucense es M. A. Castiñeiras, quien ha dedicado dos trabajos que resultan fundamentales a la hora de abordar la escultura de la primitiva catedral de Mondoñedo. En el primero de sus trabajos, publicado en el año 1999, el estudioso indica que en la escultura del templo *se observan deudas, tanto en estilo como en iconografía, con la incipiente escultura del Camino de Peregrinación*, y a pesar de que *resulta obvio que el escultor, tal y como señaló B. Regal y J. Yarza, parte de la tradición de los Beatos, (...) sabe adaptarla a un*

⁴²⁸ YARZA LUACES (2001), pp. 61-62.

*lenguaje plenamente románico*⁴²⁹. Las deudas con las que ejemplifica esta afirmación las localiza en tres grandes fábricas del llamado “románico de peregrinación”: el primer taller de San Isidoro de León, del que toma el capitel de gran formato o el canon y vestiduras de los personajes representados; la iglesia del castillo de Loarre, donde se utiliza el mismo tipo de hoja estilizada para los capiteles; y, finalmente, el primer taller de la girola de la catedral compostelana, con el que coincide en alguna iconografía y en el tipo de palmetas en algunos de los cimacios⁴³⁰. Ocho años más tarde, en 2007, realizó algunas matizaciones a su trabajo inicial, al destacar *a unidade do proxecto de don Gonzalo, levado a cabo entre 1096 e 1108/1112*, y minimizar *a suposta intervención dun taller procedente da catedral compostelá despois de 1117, baixo o mandato do bispo Nuño Afonso (1112-1134)*⁴³¹.

En paralelo a estas obras clásicas y fundamentales, entre finales de la segunda mitad de la década de 1990 y nuestros días, han visto la luz diversos trabajos que se han acercado al estudio de la escultura del templo de una manera parcial, y donde se han seguido algunas de las tesis expuestas por los trabajos precedentes. En el estudio de M. A. Fernández sobre los capiteles de la iglesia se apunta hacia que *todos los motivos ornamentales empleados nos confirman una temprana datación dentro del Románico, si bien es cierto que pertenecen a diferentes momentos del movimiento*⁴³², dando por válidas las dataciones que había propuesto R. Yzquierdo.

R. Crespo, en el único artículo monográfico publicado hasta la fecha acerca del antependio o frontal de altar, únicamente se refiere a la *técnica románica* empleada para su confección⁴³³, entendida esta técnica según la clásica definición de H. Focillon⁴³⁴.

⁴²⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 287-342, para la nota pp. 300-302. El autor, en la p. 302, nota 51, hace referencia a que en el trabajo de B. Regal se apunta en una relación entre el antependio y los beatos. Tras revisar el texto de la *Galice Romane* no hemos podido constatar esta aseveración. En el fragmento de dicha página referido al antependio se indica que *la scène fait allusion aux premiers chapitres de l'Apocalypse où saint Jean s'adresse aux évêques des sept Églises*. CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 58. Es decir, B. Regal apunta hacia una temática apocalíptica, pero no menciona en ningún momento que esta provenga de la tradición visual de los Beatos. Esta lectura es planteada por vez primera por J. Yarza en YARZA LUACES J. (1991), p. 185.

⁴³⁰ En nuestra opinión existen también algunas similitudes formales con los capiteles de Saint-Benoit-sur-Loire.

⁴³¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 127. El autor se había acercado a esta problemática previamente y llega a fechar los canecillos en el segundo cuarto del siglo XII. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1996), p. 309.

⁴³² FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), pp. 1011-1035. Para la nota pp. 1011.

⁴³³ CRESPO PRIETO R. (1997), 445-474. Para la nota p. 445.

Finalmente, han sido publicados un par de trabajos fruto de esta tesis doctoral en los que se ha profundizado en las relaciones del taller con la miniatura de los beatos planteada por J. Yarza⁴³⁵.

Podemos por lo tanto concluir, llegados a este punto, que el análisis formal del taller de Mondoñedo ha llamado menos la atención de la historiografía que el estudio de algunos de los motivos iconográficos, y que son especialmente I. Bango, R. Yzquierdo, J. Yarza y M. A. Castiñeiras los autores que han sentado las bases del estudio de dicho taller. Si intentásemos condensar las aportaciones de los cuatro historiadores del arte, podríamos sintetizar las siguientes cuatro características fundamentales del taller escultórico mindoniense: los maestros emplean una técnica muy esencial y rudimentaria; no obstante, a pesar de estas limitaciones técnicas, se enfrentan al trabajo escultórico desde un prisma formal y compositivo que podemos considerar ya como románico; por otra parte, los modelos formales e iconográficos parecen en gran medida ajenos a lo compostelano, y semejan más en sintonía con fábricas como la de Rebordáns; la última de las características a destacar es como el taller consigue transmitir una gran expresividad a las figuras, de nuevo sobrepasando las carencias formales y técnicas.

De una manera general, los relieves de capiteles y antependio no son especialmente plásticos, y la piedra se trabaja desbastando el espacio de representación, siguiendo un proceder escultórico muy parecido al que describió H. Focillon para la “técnica románica”. Este modo de trabajar la piedra quizás pueda explicar algunas de las marcas geométricas que existen en los capiteles, y de las que hablaremos en el siguiente

⁴³⁴ (...) *la técnica románica rebaja la piedra en profundidad sin torturarla, haciendo surgir del fondo marco y figuras. Escalona las sombras sobre un plano sensiblemente unido, de lo que resulta un fondo uniforme, liso* (...) FOCILLON H. (1986), *La escultura románica*, Madrid, p. 47.

⁴³⁵ CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016a), “Imágenes de conflicto: la influencia de los beatos en San Martiño de Mondoñedo”, en LOBATO FERNÁNDEZ A., REYES AGUILAR E. de los, PEREIRA GARCÍA I., GARCÍA GONZÁLEZ C. (eds.), *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, pp. 251-272, León. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016b), “Entre Roma y Toledo. Los límites de lo cluniacense en la conformación del primer románico gallego”, en GARCÍA IGLESIAS J. M. (dir.), CACHEDA BARREIRO R. M., FERNÁNDEZ MARTÍNEZ C. (coord.), *Universos en orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano: Opus Monasticorum IX*, Santiago de Compostela, pp. 41-69. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016c), “Días del futuro pasado”. Las tendencias artísticas del primer románico gallego”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, pp. 8-15. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (en prensa), “Un viaje de ida y vuelta: los trabajos escultóricos en Braga y Mondoñedo durante los albores del románico”, en CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., CENDÓN FERNÁNDEZ M., CONDE CID N. (eds.), *Viaxeiros. Da Antigüidade ao Novo Mundo*, Santiago de Compostela, s.p. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (en prensa), “Reforma gregoriana y arte románico en Galicia: Impacto y limitaciones de una corriente historiográfica”, en CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., CONDE CID N. (eds.), *La cultura medieval peninsular: entre la imagen y la palabra*, Santiago de Compostela, s.p.

apartado. El tratamiento de las figuras es muy somero y esencial, no existiendo ningún tipo de correlato de las formas anatómicas con las vestimentas y optándose por unas extremidades que se resuelven por medio de formas cilíndricas básicas. En las cabezas ovaladas los rostros se reducen a los ojos almendrados, una incisión en la boca y una forma triangular para la nariz. A pesar de esta cierta tosquedad, insistimos en que las figuras transmiten una muy considerable fuerza expresiva a través de ojos y manos de grandes dimensiones, impresión que, como señaló J. Yarza en el fragmento que recogemos unas páginas atrás, se vería acentuada a buen seguro por la presencia de una policromía hoy perdida.

Como hemos visto, la mayor parte de los autores no plantean dudas a la hora de afirmar que los maestros que elaboraron el conjunto de los capiteles del crucero son los mismos que esculpieron el antependio o frontal de altar. Las similitudes estilísticas entre la pieza mueble y los soportes arquitectónicos son innegables, pero hay algunas matizaciones que deben ser hechas, ya que dos de los capiteles, los que se disponen al norte y al sur del altar mayor, presentan algunas alteridades. R. Yzquierdo fue el primero en señalar esta diferenciación cuando apunta muy acertadamente que *los dos primeros, situados entre la capilla mayor y las laterales, tienen un vaso más corto que los demás*⁴³⁶.

Coincidimos plenamente con esta apreciación, e incluso nos atrevemos a ir un paso más allá: no son solo los vasos los que son diferentes del resto de los capiteles, sino que la propia manera de concebir las figuras es distinta. La mayor parte de los personajes de los capiteles tienden a un canon más bien estilizado y alargado, mientras que en las figuras de los dos capiteles más cercanos a la capilla mayor los cuerpos son algo más robustos. Tampoco es igual la manera de concebir las manos, y frente a los largos y afilados dedos de la mayoría de personajes, en los capiteles más orientales estas se resuelven con una forma casi lisa (de manera muy clara en los siameses que sostienen la espada y en el caballero con la lanza) o con unos dedos achatados en el mejor de los casos (como en el personaje que cruza sus manos y brazos). Los ojos también son diferentes y no destacan de una manera tan pronunciada como en las grandes incisiones almendradas que se aprecian en los personajes de los capiteles de los pilares del crucero. Una diferencia más está en los fondos de las cestas, ya que estos no son absolutamente

⁴³⁶ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp. 45.

lisos, sino que, de un modo un tanto tosco, se disponen hojas y vegetación entre las figuras. Por último, la sensación general es que los capiteles colocados a norte y sur de la capilla mayor se encuentran mucho más desgastados que los del conjunto del crucero y el frontal pétreo.

Las diferencias entre los capiteles del crucero y los que enmarcan el acceso al altar mayor son patentes, pero a nuestro juicio, no lo suficientemente importantes como para ver, sin atisbo de dudas, la mano de otro obrador y, por lo tanto, un presumible salto cronológico importante entre unas piezas a las otras. Sin embargo, las disparidades no pueden ser pasadas por alto, y son varias las hipótesis que pueden explicarlas. Así que es posible que unas divergencias tan sutiles se deban a la presencia de diferentes manos dentro de un mismo taller. Un maestro diferente al que trabaja en el crucero, pero miembro de una misma cuadrilla, con una idéntica formación técnica y con acceso a los mismos modelos visuales, podría ser la respuesta al porqué de la existencia de estas leves variaciones en un conjunto escultórico tendente, por otra parte, a la uniformidad formal. Una segunda posibilidad es que las diferencias aparentes no fueran obviamente tales, y que ellas se deban a un mayor desgaste de las piezas más orientales con respecto al resto. Pero, de ser así, ¿qué motivo puede llevar a que unas piezas se hayan desgastado más que las otras en un espacio tan acotado y cerrado?

De entre los diversos avatares que el templo ha sufrido a lo largo de su historia, algunos podrían explicar las anomalías y disonancias entre ciertas piezas del conjunto escultórico. Hemos visto como en los siglos XVI al XVIII hubo diversas propuestas de mantenimiento y restauración en la fábrica pero, como subrayó R. Yzquierdo⁴³⁷, es posible que no todas llegaran a realizarse en su totalidad, como se deduce de la cercanía entre las fechas de algunas intervenciones en las que se mencionan obras de restauración muy similares. En cualquiera de los casos, no parece que haya quedado atestiguado un gran incidente en este periodo que nos ayude a explicar las diferencias entre los capiteles estudiados, aun cuando, la documentación parece insistir en un mal estado crónico de la fábrica desde el siglo XVI y nunca solucionado por completo.

⁴³⁷ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 28.

1.2 UNA POSIBLE RESTAURACIÓN Y REMONTE DE PIEZAS

Los problemas constantes del edificio condujeron al gran colapso del siglo XIX: el derrumbe de la cubierta en 1861 fue un incidente de absoluta gravedad para la integridad de la iglesia, y buena fe de ello da la lectura de los documentos conservados sobre el incidente (expuestos en el capítulo de la historia arquitectónica de la sede) y la importante intervención arquitectónica cuyos elementos más reconocibles son los grandes contrafuertes exteriores de la cabecera.

No parece descabellado pensar que con la caída en las zonas altas no solo se viese afectada la techumbre, sino que gran parte de las zonas altas de los muros, y por tanto los capiteles, se pudiesen haber venido abajo. Se debe tener en cuenta que los informes insisten en que fue el muro norte de la colateral el que provocó la caída de la cubierta y haciéndose necesario el apuntalamiento de los muros. La utilización de unos contrafuertes de un más que notable tamaño para “atar” el edificio en su sector oriental, quizás nos esté poniendo de manifiesto que el desplome fue ciertamente importante y que gran parte del entorno del presbiterio y de la cabecera se pudieron venir abajo. La visión del estado actual de algunas de las piezas, al menos, parece conducir en esta dirección.

La observación en detalle que facilita el uso de la fotografía realizada con teleobjetivo permite distinguir algunas grietas y superficies quebradizas en diversas partes de los capiteles. En algunos casos las roturas son muy leves, como puede observarse en el agrietado sobre la figura con los brazos dibujando una X (capitel nº 1), pero en otros el deterioro es mucho más notable. Sin duda, el que se encuentra en peor estado es el que se decora con el águila, el cuadrúpedo, la sirena y la condena de la lujuria (capitel nº 7). En el cimacio sobre él se aprecia perfectamente como en el ángulo izquierdo hay un fragmento importante que se ha desprendido. Una rotura menos grave también es visible en el ángulo derecho del cimacio del capitel en el que los cuadrúpedos devoran a dos figuras humanas (capitel nº 6). Otras piezas no presentan desprendimientos, pero sí zonas en las que parece que ciertos fragmentos se han remontado. En el mismo capitel puede observarse un corte en la piedra a la altura de la cintura de los personajes, que recorre la totalidad de la cesta. Esta diferencia entre la sección inferior y la superior es más patente todavía al constatar la diferencia cromática en los materiales, con una piedra mucho más clara y limpia en la sección baja. Un corte

de muy similares características recorre el capitel de la degollación de san Juan Bautista (capitel nº 4), en el que una nueva grieta parte de la cintura de Salomé en la cara derecha, y cruza todo el frontal del capitel hasta la cara izquierda. Si continuamos uno a uno podremos apreciar la misma característica e incluso, en el capitel con el caballo (capitel nº 8) en la cara frontal parece adivinarse argamasa en la grieta horizontal.

Del conjunto de once capiteles, solamente cuatro no se encuentran fracturados en la sección inferior: los que se disponen a norte y sur de la capilla mayor (capiteles nº 1 y nº 2) y los de la cara occidental de los pilares cruciformes (capiteles nº 10 y nº 11), fechados en una fase diferente de la fábrica hacia la segunda década del siglo XII. Es decir, todos los capiteles del espacio inmediato al presbiterio y los que miran a las naves colaterales presentan una fracturación en la misma zona (capiteles nº 3, nº 4, nº 5, nº 6, nº 7, nº 8 y nº 9).

Ante las preguntas que suscita esta cuestión en particular no surgen respuestas claras e inequívocas, pero sin duda la presencia de estas fracturas de un modo uniforme en un espacio muy concreto del templo no puede ser fruto del deterioro común de todo edificio longevo. Ante la existencia de estas superficies quebradas, ¿no estaremos acaso ante la línea de ruptura que marcó el derrumbe de las cubiertas de 1861? De ser así, la visión que hoy tenemos de estas piezas pudo ser fruto del remonte realizado durante la restauración de 1866. A modo de hipótesis, nos cuestionamos si es posible que el tamaño más corto de los vasos de los capiteles nº 1 y nº 2 señalado por R. Yzquierdo se explique por este remonte, y que el resto de piezas sean más amplias porque algunas de las dos secciones divididas por las grietas sean un añadido de la restauración. Precisamente la diferencia cromática de los materiales pudiera apuntar también hacia esta dirección. No obstante, creemos que es también plausible que el taller escultórico románico trabajase el capitel con dos piezas que después fuesen ensambladas. La cuestión sigue abierta.

Si aceptamos esta premisa por la cual los propios capiteles se vieron afectados por el derrumbe de la cubierta, resulta plausible que las diferencias de volumen y desgaste en la talla tengan este mismo origen. Los dos capiteles más desgastados (nº 1 y nº 2) son también los que no tienen grietas o remotes aparentes; por ello, nos preguntamos si las piezas de los pilares del crucero pudieron ser repicadas en el momento del hipotético nuevo montaje.

La posibilidad de que se produjese un remonte y un repicado se mueve en el pantanoso terreno de la hipótesis. De cualquier modo, es innegable que algunos de los capiteles han sufrido roturas que son perfectamente apreciables a simple vista. Cuestión distinta es si estas se produjeron con el derrumbe de 1861 o en otra fecha sin determinar. Futuros estudios quizá puedan esclarecer estos puntos, pero parece indudable que, como sucede con la arquitectura de la iglesia, la visión contemporánea de los capiteles de San Martiño de Mondoñedo esté fuertemente condicionada por las obras de restauración del siglo XIX⁴³⁸. Este aspecto obliga a ser más cautos, si cabe, en la formulación de hipótesis de tipo iconológico, ya que la posibilidad de que las piezas estén movidas invalidaría cualquier lectura de conjunto en relación a la disposición espacial de los capiteles. En el estado actual de la investigación resultaría del todo arriesgado e irresponsable ir más allá.

1.3 LOS CAPITELAS DEL CRUCERO

Tras esbozar las características técnicas del taller que elaboró el conjunto escultórico de San Martiño de Mondoñedo, dedicaremos los siguientes capítulos a uno de los más excitantes retos que la antigua catedral nos plantea: la decodificación de su ciclo de imágenes. Los temas y motivos de los relieves de las cestas de los capiteles y del frontal de altar han sido, sin duda, el principal objeto de estudio de este templo. Lo excepcional de algunas de las iconografías y la falta de paralelos en geografías y cronologías más o menos próximas ha hecho que sean muchas las propuestas dadas a las expresivas alegorías que tanto llamaron la atención de J. Villa-amil y todos los que se han vuelto a acercar al estudio de la plástica del templo. Por lo tanto, en las próximas líneas procederemos al estudio pormenorizado de los temas iconográficos presentes en

⁴³⁸ En el estado actual de la investigación resulta imposible afirmar con rotundidad que la visión que tenemos hoy en día de la escultura de San Martiño de Mondoñedo sea fruto de la restauración decimonónica. Consideramos que es totalmente descartable la idea de un “neo” en la plástica mindoniense, pero quizá sí se produjeron intervenciones y repicados puntuales. En trabajos futuros la revisión minuciosa de la documentación decimonónica de archivos municipales, diocesanos y la hemeroteca, creemos que pueda llevar a comprender mejor cuáles fueron las partes concretas afectadas por el derrumbe y qué elementos fueron intervenidos y remontados. Quiero manifestar el agradecimiento al investigador y codirector de esta tesis D. Chao por su guía en este complejo asunto y también por facilitarme el acceso a los trabajos de su Tesis de Licenciatura (dirigida por M. Núñez) sobre la villa de Ribadavia, donde él ha demostrado como la “visión medieval” de la villa está mediatizada por los remotes realizados tras los ataques a la población por parte del duque de Lancaster. CHAO CASTRO D. (2000), *A vila de Ribadavia: o medio e a súa arte na Idade Media*, Tesis de Licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.

el templo, empezando por el conjunto de capiteles y finalizando con el antipendio o frontal de altar.

Del total de once capiteles que tiene el templo, siete son los capiteles que desarrollan una mayor carga figurativa, y todos ellos se disponen en el espacio del crucero. Los distintos ejemplares del conjunto escultórico se distribuyen entre la capilla mayor y las laterales, los machones del primer tramo de las naves, y el muro sur. Antes de comenzar el estudio pormenorizado de cada uno de los capiteles, nos gustaría hacer una pequeña anotación de tipo compositivo. La mayor parte de los capiteles emplea una composición tipo friso para establecer la narración en el conjunto de la cesta. Por ello, en casi todos los ejemplos encontramos una “triple escena” dividida entre la cara mayor y las caras laterales de las cestas. Sin embargo, hay un par de ejemplos, que como veremos, plantean alguna variación. Además, junto a los netamente narrativos, se identifican en San Martiño de Mondoñedo tres capiteles de tipo vegetal.

Hechas estas acotaciones, y siguiendo la ordenación establecida por R. Yzquierdo en su clásico monográfico sobre el templo catedralicio⁴³⁹, iniciaremos la lectura del ciclo por el capitel de la columna entrega que separa la capilla mayor del absidiolo norte.

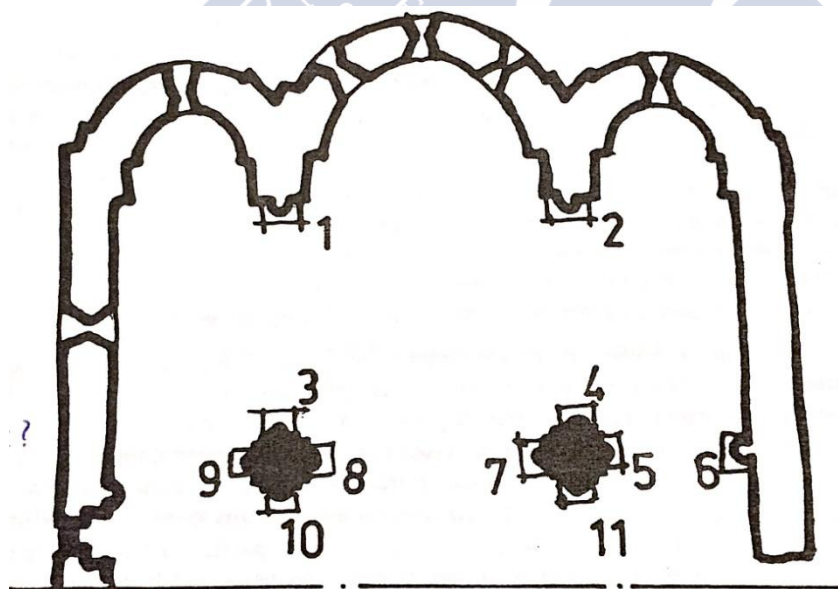


Figura 12: ubicación de los capiteles (R. Yzquierdo)

⁴³⁹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 45. En la figura 2 el autor realiza una numeración en el plano (elaborado por Alejandro Barral) que es la que seguiremos a partir de ahora.

1.3.1 Capitel nº 1: el grifo

En la cara frontal del capitel se representa un animal híbrido que se ha identificado con un grifo (figura 13). En los primeros trabajos sobre el conjunto escultórico no hallamos una descripción de este capitel, y autores como J. Villa-amil o N. Peinado no se detuvieron en describirlo. B. Regal sí se ocupará de él, pero no identifica al animal con un grifo, y lo describe genéricamente como un *animal ailé et une bête qui rampe* inspirado en *motifs génériques*⁴⁴⁰. S. San Cristobal insiste en esta idea de animal rampante⁴⁴¹. Es en los estudios de R. Yzquierdo donde se identifica a la figura como grifo, y esta interpretación se va a mantener en los trabajos posteriores⁴⁴².



Figura 13: Grifo

La imagen es de gran formato y ocupa casi la totalidad de la cara principal del capitel. A pesar de cierta falta de pericia por parte del escultor, el animal presenta una serie de atributos que lo hacen inconfundible: cuerpo de cuadrúpedo, presumiblemente un león, con alas y pico de rapaz. Esta dualidad entre águila y león se corresponde con el tipo iconográfico clásico de representación de este animal híbrido, que con mínimas variantes, se repite desde la Antigüedad⁴⁴³.

⁴⁴⁰ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 59.

⁴⁴¹ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 51.

⁴⁴² YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), p. 178. YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp. 47-48. El análisis más extenso hasta la fecha sobre este capitel, y sobre todos los del templo, es el realizado por FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), pp. 1011-1035. Para el capitel véase pp. 1012-1014.

⁴⁴³ Existen pequeñas modificaciones en el modo de representar la anatomía de los grifos. El tipo tradicional es con cuerpo y garras de felino junto a alas, garras y pico de ave rapaz. Las variaciones en este modelo suelen ser mínimas. En ocasiones las patas varían y pueden tener las cuatro de ave o de felino, o combinarlas dos a dos. También presentan habitualmente un inconfundible bulto en la frente, perilla y/o gorguera sumado a las características genéricas de ave, reptil o mamífero. SILVA SANTA-

La tradición textual sobre este animal mítico se remonta al mundo griego⁴⁴⁴. La mención más antigua conocida se encuentra en la *Historia* de Heródoto, y autores como Esquilo o Ctesias de Cnido se harán eco de su existencia. Del ámbito griego, este bagaje cultural fue recogido por el mundo latino. De entre las diversas informaciones sobre el grifo que la literatura latina va a legar a occidente destacan aquellas que pudieron tener una mayor repercusión en el imaginario, y que en cierta medida condicionaron la creación del modelo iconográfico. Es en Plinio el Viejo donde encontramos la que podríamos considerar la descripción tipo del animal:

(...) se cuenta que están los Arismaspos, de los que ya he hablado, caracterizados por tener un solo ojo en medio de la frente, y que están continuamente en guerra por las minas con los grifos, una especie de fieras con alas, según la tradición general, que extrae oro de galerías subterráneas, siendo admirable la avidez que ponen las fieras en custodiarlo y los arismpos en arrebatárselo; lo escriben muchos autores, pero los más famosos son Heródoto y Aristeas de Proconeso (...)⁴⁴⁵

Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VII, 10.

(...) Pienso que los pegaos, animales voladores con cabeza de caballo, y los grifos, con la encorvadura de pico dotada e orejas, son seres fabulosos, los unos de Escitia y los otros de Etiopía (...)⁴⁴⁶

Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro X, 136.

Reproducimos aquí estos tres fragmentos porque contienen aspectos claves que tendrán un gran éxito futuro en la conformación del imaginario sobre esta bestia. En los

CRUZ N. (2012), "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, pp. 45-65, para la nota, pp. 45-46, en línea <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-GRIFO.%20Noelia%20Silva%20Santa-Cruz.pdf>, Consultado por última vez 27/11/17.

⁴⁴⁴ Un resumen sobre la tradición textual del grifo en la Antigüedad y en la Edad Media puede encontrarse en SILVA SANTA-CRUZ N. (2012), pp. 46-49. En lo que sigue nos apoyamos en los trabajos de esta autora.

⁴⁴⁵ BARRIO SÁNZ E. del, GARCÍA ARRIBAS I., MOURE CASAS A. M^a., HERNÁNDEZ MIGUEL L. A., ARRIBAS HERNÁNDEZ M^a. L. (tradcs.), *Historia Natural. Libros VII-XI*, Madrid, p. 12.

⁴⁴⁶ BARRIO SÁNZ E. del, GARCÍA ARRIBAS I., MOURE CASAS A. M^a., HERNÁNDEZ MIGUEL L. A., ARRIBAS HERNÁNDEZ M^a. L. (tradcs.), p. 420. Otras antologías de textos sobre los grifos puede verse en MALAXE-CHEVERRÍA I. (1999), *Bestiario Medieval*, Madrid, pp. 138-143 y DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000a), *Animales Fabulosos del Románico en Asturias*, Santander, pp. 156-179, BERNÁNDEZ, C. L., MARÍÑO FERRO X. R. (2004), *Bestiario en piedra. Animales fabulosos na arte medieval galega*, A Coruña, pp. 133-155. La antología de textos que hemos empleado se recoge en SILVA SANTA-CRUZ N. (2012), pp. 45-65.

dos primeros textos de la *Historia Natural* se hace referencia por primera vez a una fisionomía del animal con alas, pico y orejas puntiagudas. El último de los fragmentos de Plinio indica la India como lugar de procedencia de estas criaturas. El origen oriental y la descripción anatómica serán dos de los aspectos sobre el grifo que, partiendo de los textos de Plinio, se mantendrán a lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media.

Las obras de Lucrecio, Virgilio, Claudio Eliano, Pausanias y un largo etcétera terminarán por completar la visión grecorromana del animal, que con posterioridad será transmitida al imaginario medieval. Además del acervo clásico, los artistas e intelectuales de la Edad Media bebieron de las fuentes bíblicas veterotestamentarias, en las que se hace alguna referencia a los grifos. En Levítico 11, 13-14 y Deuteronomio 14, 11-12 se incluye al grifo en el listado elaborado por Moisés de aquellos animales que no deben ser considerados alimento para el pueblo de Israel. Con esta tradición textual se inicia la visión del grifo como un animal impuro y negativo que imperará en los siglos medievales, senda que será continuada por algunos de los padres de la Iglesia como san Jerónimo y san Agustín.

Del nutrido corpus textual producido en la Edad Media en el que el grifo es nombrado, quisiéramos destacar dos por la importancia que tendrán en la confección de la imagen prototípica del grifo medieval. En primer lugar debemos destacar la obra de san Isidoro, quien en las *Etimologías* se ocupa en diversos momentos del animal:

(...) El grifo se llama así porque es un animal alado y cuadrúpedo. Esta clase de fieras nace en los montes hiperbóreos. Son leones en el conjunto del cuerpo; en las alas y el rostro se asemejan a las águilas. Enemigos acérrimos de los caballos, también despedazan a los hombres en cuanto los ven (...)

San Isidoro. *Etimologías*, XII, 2, 17.

(...) Produce también [la India] marfil y piedras preciosas: berilos, crisoprasas, diamantes, (...), muy codiciadas por las mujeres de alta alcurnia. Hay allí montones de oro a los que es imposible acercarse a causa de los dragones, grifos y hombres de tamaño monstruoso (...)

San Isidoro. *Etimologías*, XIV, 3, 7.

(...) En Escitia hay muchas tierras ricas pero inhabitables en buena medida, pues aunque en muchos lugares hay abundancia de oro y piedras

preciosas, es poco frecuente el acceso por la crueldad de los grifos. Esta es, por otra parte, la patria de las esmeraldas de mejor calidad (...)

San Isidoro. Etimologías, XIV, 3, 32.

Las *Etimologías* de san Isidoro, haciéndose eco de una rica tradición anterior⁴⁴⁷, proporcionan en gran medida la base para la imagen del grifo del segundo conjunto textual a destacar, los bestiarios⁴⁴⁸. Recogemos aquí el texto perteneciente al Ms. Ashmole 1511 de la Biblioteca de Oxford:

(...) Del grifo: Se llama así el grifo porque es un animal con alas y cuatro patas. Esta clase de fieras nace en lugares o montes hiperbóreos. Es como el león en todo su cuerpo, como las águilas en las alas y el rostro. Fuertemente hostil a los caballos, pues también hace pedazos a los hombres si los ve (...)

Ms. Ashmole 1511. f. 15 v

Como vemos, es en este compendio moralizado de la naturaleza donde se codifica definitivamente la imagen del grifo: híbrido de águila y león, de origen oriental y con un carácter agresivo. Esta codificación se consolidó gracias a que en numerosas copias de los bestiarios la descripción textual del animal se acompaña de miniaturas que a buen seguro sirvieron de modelo para los artistas.

⁴⁴⁷ Los textos de Isidoro son la base para la descripción del grifo en los bestiarios. Estos, a su vez, parten principalmente de Servio y Plinio. DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000a), p. 141.

⁴⁴⁸ De modo general el texto base que se encuentra tras la elaboración de los bestiarios medievales es el Fisiólogo griego. Sin embargo la relación del grifo con este texto es muy particular. En la primera redacción del Fisiólogo, entre los siglos II y IV, no se encuentra al grifo entre la antología de animales. Sí se encuentra en la segunda redacción bizantina del texto, escrita entre el V y el VI. Desaparece de nuevo de la lista en el tercer Fisiólogo, conocido como Pseudobasilisiano y confeccionado entre los siglos IX y X. De esta manera podemos considerar que el grifo del Fisiólogo (solo el de la segunda versión) ejerce una nula influencia en los bestiarios (basados fundamentalmente en la primera redacción), sin embargo su presencia en la Vulgata ayudó a mantener a este animal como criatura real susceptible de ser tratada por los comentaristas medievales. DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000a), p. 138. Para el Fisiólogo: GIUGLIELMI G. (1971), *El Fisiólogo*, Buenos Aires. DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000b), “La versión C del Fisiólogo Latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna”, *Medievalismo*, nº10, pp. 27-67. DOCAMPO ÁLVAREZ P. y VILLAR VIDAL J. A. (2003a), “El Fisiólogo latino: versión B. 1. Introducción y texto latino”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 1, pp. 9-52. DOCAMPO ÁLVAREZ P. y VILLAR VIDAL J. A. (2003b), “El Fisiólogo latino: versión B. 2. Traducción y comentarios”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 2, pp. 107-157. MIRANDA A., CHAMBEL P. (coords.) (2014), *Bestiário Medieval. Perspectivas de Abordagens*, Lisboa.

Podríamos concluir a modo de síntesis, que la imagen que del grifo llega a la Edad Media es la de un ser híbrido de grandes dimensiones, alado y que habita en los confines orientales de la tierra. En la tradición clásica el animal no tiene unas connotaciones negativas en sí mismas y se le considera un animal de carácter apotropaico relacionado con la protección de tesoros. El carácter pernicioso va a ser introducido en los textos bíblicos y paulatinamente se irá asimilando su figura con la idea del mal demoníaco. A pesar de ello, la lectura cristiana del animal no va a ser siempre peyorativa como veremos –durante el periodo románico el grifo se empleará en numerosas ocasiones con un sentido netamente positivo como guardián y también como alegoría de Cristo–.

Centrándonos exclusivamente en la imagen, las representaciones más antiguas del grifo se encuentran en Oriente, en Egipto y Mesopotamia, en torno al año 3000 a. C. En las civilizaciones orientales el grifo va a representarse de modo estático con un marcado carácter protector y apotropaico, y puede encontrarse como protector del árbol de la vida en diversos relieves del área aqueménida. Desde el Oriente llegará a Grecia a través de la península de Anatolia, y el grifo pasará a formar parte del séquito del dios Apolo como guardián del oro hiperbóreo. Es en este momento cuando empieza a construirse la imagen arquetípica del grifo como guarda. En el periodo helenístico el grifo va a ser asociado al culto solar, aspecto que propiciará, con la llegada del cristianismo, su asimilación con la figura de Cristo/Sol⁴⁴⁹. En algunos relieves romanos y etruscos podremos ver grifos representados en diversos sarcófagos con una función de vigilancia de la tumba, pero también con una naturaleza psicopompa.

La condición apotropaica y psicopompa de ascendencia pagana se mantuvo en el ámbito cristiano y con este significado se representó en los sarcófagos paleocristianos. El tipo iconográfico del árbol de la vida pasa también de Oriente a Occidente y vamos a encontrar numerosas escenas con grifos como protectores de cálices con un claro significado eucarístico. La difusión definitiva de la imagen del grifo en la Edad Media fue propiciada, como ya hemos señalado, por su inclusión en las miniaturas de los Bestiarios, si bien debemos hacer notar un precedente inmediato en la iluminación de los beatos, donde el grifo forma parte de los animales incluidos en la miniatura del Arca

⁴⁴⁹ Su naturaleza como león y águila y su vinculación al sol desde la Antigüedad han motivado esta lectura de tipo cristológico. CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1996), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. I., Barcelona, pp. 371-372.

de Noé (Beato de Fernando I y doña Sancha, ca. 1047)⁴⁵⁰. Finalmente, representaciones de grifos van a ser también muy habituales en los ámbitos bizantino e islámico⁴⁵¹.

Tras este sucinto repaso del origen y éxito iconográfico del grifo podemos afirmar que debido a su naturaleza protectora, el modo de representación que va a tener un mayor éxito en la Edad Media será la imagen estática. Son numerosos los ejemplos que podríamos sacar a colación, pero sirvan como modelos paradigmáticos el grifo de bronce de Pisa (Museo dell'Opera del Duomo, ss. XI-XII) o el que forma parte de los frescos de San Pedro de Arlanza (MNAC, Barcelona, ca. 1200). Junto a estas imágenes individuales, va a gozar de un gran éxito la representación doble, ya sea como animales afrontados o acompañando y protegiendo al cáliz eucarístico. Las imágenes dúplices del grifo van a ser muy empleadas en el románico europeo y de modo muy especial en la escultura románica de la región francesa de Auvergne, de donde pasarán a la Península Ibérica⁴⁵².

Frente a estas imágenes presentativas, podríamos distinguir un segundo grupo, menos común, caracterizado por una mayor narratividad. Un lugar de importancia en este subgrupo lo ocupan las representaciones con la escena de la fallida ascensión de Alejandro Magno a los cielos. Esta narración, muy difundida en la Edad Media gracias a textos como el *Libro de Alexandre*, va a ser figurada especialmente a partir de los años del románico, donde encontramos ejemplos significativos como el célebre mosaico de Otranto⁴⁵³. También con carácter de escena podemos encontrar al grifo participando de representaciones que podríamos considerar como agonísticas, de confrontación o incluso de caza. Posiblemente el ejemplar más bello por sus calidades plásticas y por su enorme dinamismo, sea el conjunto de grifos del parteluz de Souillac fechado, en el

⁴⁵⁰ Sobre el Arca de Noé en los beatos, véase MENTRE M. (1980) "La présentation de l'Arche de Noé dans les Beatus" en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, vol. 2, Madrid, pp. 301-313.

⁴⁵¹ Un recorrido por el origen del grifo en el arte y su trayecto hasta la Edad Media en FRONZO M. Di (1996), "Grifo", en ROMANINI A. M. (dir.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, pp. 91-97.

⁴⁵² El grifo va a ocupar un lugar importante en el diálogo artístico entre Conques y Compostela. Profundizaremos en este aspecto más adelante.

⁴⁵³ Sobre este particular motivo iconográfico véase FRUGONI Ch. (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo*, Florencia. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. (2004b), "L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?", *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, nº 4, pp. 41-86. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. (2006), "D'Alexandre à Artus: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, pp. 135-153. Esta escena ha sido identificada en un capitel de la capilla del Salvador de la catedral compostelana, pero es una filiación discutida. Véase, NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 84-93. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), pp. 186-200.

siglo XII; el pilar de Souillac representa las antípodas del modelo presentativo, si bien debe considerarse como una excepción frente al tipo iconográfico más habitual.

Tras este largo pero necesario paréntesis, y volviendo al capitel mindoniense, nos encontramos con la impresión inicial de que estamos ante una imagen que responde al modelo presentativo y estático del motivo iconográfico⁴⁵⁴. Esta lectura se extrae de una observación frontal del capitel, pero esta sensación se modifica al constatar que el grifo forma parte de una escena que se completa en la cara menor izquierda de la cesta. El animal se proyecta hasta esta pequeña cara del capitel con una de sus alas y con parte de la cabeza y del pico. Frente a él se dispone una figura humana vestida con túnica corta o faldín que sostiene una lanza que apunta al pecho de la bestia; la perspectiva es poco naturalista, con los brazos de perfil y el rostro y el cuerpo de frente⁴⁵⁵. Los espacios huecos entre el hombre y el grifo se ocupan con unas pequeñas hojas labradas a bisel que simulan un entorno natural y que producen la impresión de un cierto *horror vacui* compositivo (figura 14).



Figura 14: Grifo (detalle)

La inclusión del grifo en una escena narrativa hace del capitel de Mondoñedo uno de los ejemplos de ese segundo grupo menos habitual de representaciones. Pero todavía menos común aún resulta la presencia de un personaje que combate con la bestia. Ante la pregunta de cuál es el tema aquí representado, son más las dudas que las certezas. Hemos visto como para la tradición occidental el grifo es un animal poderoso e

⁴⁵⁴ Si nos centramos exclusivamente en el grifo, el modo de representación coincide a grandes rasgos con la mayoría de miniaturas de los bestiarios.

⁴⁵⁵ Resulta difícil de determinar, pero el uso de una perspectiva combinada puede ayudar a reforzar el diálogo con el espectador al introducirnos en la escena con ese gesto frontal. ¿Es posible que esto indique que la lectura de la narración de Mondoñedo deba realizarse en este punto y por esta figura?

incluso peligroso, y por lo tanto a él solo se enfrentan héroes y santos. Por ello, entendemos que en la escena del capitel se representa un combate mítico de un héroe o un santo indeterminado (si bien la ausencia de nimbo parece descartar esta opción) contra una de estas criaturas.

Si buscamos algunos equivalentes visuales en ámbitos cronológicos y geográficos más o menos cercanos⁴⁵⁶, no encontramos paralelos a esta escena, sino ejemplos de carácter más estático como los grifos de la arqueta de Leyre (Pamplona, Museo de Navarra, ca. 1005), los del relieve del Panteón de Nobles del monasterio de San Juan de la Peña de Aragón (fines del XI) o los del capitel con los grifos junto al cáliz de la capilla del Salvador de la catedral de Santiago de Compostela (fines del XI)⁴⁵⁷. Para encontrar escenas de combate, debemos remontarnos a ejemplos grecorromanos en los que se representan batallas entre grifos y arismaspi, criaturas míticas de un solo ojo y enemigos habituales de los grifos en la tradición clásica. Algunos ejemplos de esta escena pueden verse en ciertos vasos griegos de figuras rojas (*British Museum, Ashmolean Museum, Museum of Fine Arts Boston*) o en estelas funerarias etruscas como las del *Ipogeo dei Volumni* y la *Necropoli del Palazzone* de Perugia. Las similitudes compositivas entre la imagen del capitel y un importante número de estas representaciones nos llevan a identificar la escena en este sentido⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Para un catálogo de grifos en el románico hispano véase HERRERO MARCOS J. (2010), *Bestiario románico en España*, Palencia, pp. 244-247.

⁴⁵⁷ En la plástica gallega del románico pleno encontramos de nuevo representaciones de grifos (Santa María de Cambre, Santa María de Herbón, Santiago de A Coruña, Santiago de Breixa, Santa María de Ferreira de Pantón, etc.), pero en ninguno de estos ejemplos, ni en ninguno que conozcamos, puede distinguirse una escena paragonable a la estudiada. Para algunos ejemplos de grifos en el románico de Galicia véase DOMINGO PÉREZ-UGENA M^a. J. (1998), *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña-Simbología*, A Coruña, pp. 292-293. BERNÁRDEZ C. L., MARIÑO FERRO X. R. (2004), pp. 135-137.

⁴⁵⁸ R. Yzquierdo ya apunta en esta dirección y se plantea si en el capitel se figura este combate legendario. YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46.



Figura 15: Humano y cuadrúpedo

En el otro lado corto del capitel se completa la narración con dos nuevas imágenes: un humano y un cuadrúpedo (figura 15). La figura humana ocupa el ángulo del capitel en el mismo lugar que la cabeza del grifo en el otro extremo de la cesta. La complexión física es de canon achatado, casi aplastada y viste túnica muy similar a la del guerrero pero con la pequeña salvedad de que en este caso la prenda remata a la altura de los tobillos. La labra de la piedra se encuentra bastante desgastada y no hay ningún atributo reconocible que nos pueda ayudar a otorgar una filiación a este personaje. No obstante, la figura está cargada de una gran expresividad que viene dada principalmente por el pronunciado gesto con los brazos cruzados a la altura de las rodillas.

La postura con las muñecas cruzadas a la altura aproximada del vientre es empleada en varios temas iconográficos⁴⁵⁹. La investigadora A. Miguélez ha identificado su uso de manera más o menos habitual en la representación de algunas escenas bíblicas. Este modo de colocar brazos y manos es el que emplean Adán y Eva en algunas representaciones del pecado original como las del Beato de Facundo y el Beato de Rylands. Un gesto similar también se emplea en algunas escenas neotestamentarias. En los pasajes de la Crucifixión y Deposición, Juan y María adoptan este ademán a los lados de la cruz; la autora cita como ejemplos de esta composición corporal los frescos de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa del Bagüés (hoy en el museo diocesano de Jaca) o la portada de Santo Domingo de Soria, entre otros. Un

⁴⁵⁹ Sobre esta postura en el arte románico hispánico véase MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, pp. 266-269, para las imágenes pp. 474-477.

tercer y último grupo de imágenes en las que el gesto es empleado de manera recurrente, pueden encontrarse en las representaciones de ciertos pasajes del Apocalipsis. La postura se asocia a algunos condenados en el Juicio Final y, de este modo se representan en el tímpano de Sainte-Foy de Conques o en la catedral italiana de Torcello; en ámbito hispano podemos encontrar de nuevo ejemplos en los beatos citados en las miniaturas de la Caída de Babilonia o en el Juicio Final.

Vemos como el gesto se emplea en ámbitos diferentes, pero su significación parece ser la misma. Para la autora citada el significado del gesto *se trata de una actitud que manifiesta plásticamente el sentimiento de dolor y sufrimiento internos ante una situación o hecho acontecido de carácter negativo*⁴⁶⁰, e identifica su origen en las primeras representaciones de la Crucifixión durante el periodo paleocristiano. Desde los primeros ejemplos en la Roma constantiniana, el gesto se sigue utilizando a lo largo de la Alta y Plena Edad Media y podemos encontrar ejemplos incluso en el arte bizantino.

A tenor de lo expuesto sigue resultando difícil el establecer una identificación precisa para el personaje del capitel. Si atendemos al conjunto de las imágenes del capitel, donde los animales tienen un claro protagonismo, podemos concluir que no estamos ante una escena vinculada al ciclo de la Pasión y que por lo tanto, la figura no puede ser identificada con María ni con san Juan. Descartada vinculación alguna con la escena de la Crucifixión, tampoco resulta convincente una lectura de la escena en relación con el libro del Génesis y con el pasaje del Pecado Original. Sin embargo, creemos que la disposición corporal es el principal donante expresivo y el único atributo que permite establecer una filiación. Formalmente, la figura tiene grandes similitudes compositivas con algunos de los ejemplos mencionados. El modo de cruzar los brazos dibujando una X muy marcada es análogo al de las representaciones de Adán y Eva del Beato de Facundo y, en menor medida, al de una de las almas condenadas en el tímpano de Conques. Consideramos que la identificación del personaje puede encontrarse en esta dirección y que más que ante una figura perfectamente individualizada, estemos ante la imagen de un pecador genérico que expresa *el sentimiento de dolor y sufrimiento internos* que propone A. Miguélez.

La última de las figuras se encuentra en el extremo derecho de la cesta, en la cara más cercana al ábside central. Lo primero que llama la atención es la colocación

⁴⁶⁰ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 268.

del animal en una antinatural posición vertical, con los cuartos traseros apoyados en el collarino del capitel y el morro en dirección al cimacio. A buen seguro sea esta la *bête qui rampe* a la que se refería B. Regal, y que R. Yzquierdo relaciona con el mamífero que captura el grifo en la miniatura del Bestiario de Oxford⁴⁶¹. La mayor parte de los autores que se han ocupado de esta figura no la asocian con un tipo concreto de animal y se refieren a ella con los términos genéricos de cuadrúpedo o mamífero. No cabe duda de que la calidad de la talla no permite realizar una identificación precisa, pero la presencia de unas orejas alargadas nos lleva a coincidir con M. A. Fernández en que el animal esculpido puede ser un conejo o liebre⁴⁶².

La tradición textual que versa sobre lepóridos es menos rica que en el caso de la criatura mitológica, pero pueden encontrarse reflexiones sobre liebres y conejos desde la Antigüedad. Los conejos destacan por su potencia y velocidad, sin embargo es su vertiente más simbólica la que puede justificar su presencia en algunos programas artísticos⁴⁶³. Desde la Grecia clásica el conejo es un animal asociado al deseo sexual y a la libido, y por ello forma parte de los animales vinculados a la diosa Afrodita y al dios Eros. Son diversos los autores clásicos que han tratado sobre estos animales: Aristóteles (*Historia de los Animales*, Lib. VI, 33) los asocia al amor carnal y la sexualidad; Plinio el Viejo recoge esta tradición y afirma que son animales hermafroditas que destacan por su gran fecundidad, señalando además al conejo, entre el total de los lepóridos, como una variedad propiamente hispana:

(...) De la especie de las liebres son, así mismo, los que Hispania denomina conejos, de una fecundidad desmesurada y que conducen al hambre a las islas Baleares porque devoran sus mieses (...)⁴⁶⁴

Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VIII, 217.

⁴⁶¹ En la imagen miniada la postura del animal es la misma que en el capitel, pero mientras en la miniatura el cuadrúpedo forma una única composición con el grifo, en el capitel la interrelación entre ambas figuras no queda clara.

⁴⁶² FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), “La primavera y la envidia en San Martiño de Mondoñedo. Una revisión de los capiteles de la antigua catedral”, *Estudios Mindonienses*, pp. 1011-1034, para la nota p. 1014.

⁴⁶³ Un completo resumen sobre los lepóridos en la tradición textual y en la imagen puede encontrarse en RODRÍGUEZ PEINADO L. (2011) “Los conejos y las liebres”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 11-22, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Conejos%20y%20liebres.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.

⁴⁶⁴ BARRIO SÁNZ E. del, GARCÍA ARRIBAS I., MOURE CASAS A. M^a., HERNÁNDEZ MIGUEL L. A., ARRIBAS HERNÁNDEZ M^a. L. (tradcs.), p. 216.

(...) Afirma también que cada uno está dotado de uno y otro sexo y que engendran igualmente sin necesidad de macho (...)

Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VIII, 218⁴⁶⁵.

Además del carácter sexual, al conejo se le han dado un mayor número de significados: se lo asociaba a la noche y a la luna, se lo consideraba un animal vigilante que nunca cerraba los ojos, e incluso su timidez y velocidad se entendían como un síntoma de cobardía⁴⁶⁶.

En la Biblia (Deuteronomio 14,7) estas criaturas son consideradas animales impuros y se incluyen en el listado de alimañas que no deben servir de alimento. San Isidoro sigue a Plinio a la hora de diferenciar dos especies entre los lepóridos (liebre y conejo) pero difiere a la hora de destacar sus atributos, inclinándose el autor hispano-visigodo por remarcar su velocidad y timidez más que su fecundidad y atributos sexuales:

(...) La liebre recibe el nombre por su veloz carrera (...) es un animal veloz y asustadizo (...)

San Isidoro, *Etimologías*, Libro VIII, 1, 23

La visión conjunta de los clásicos y de los textos bíblicos, tamizada especialmente a través de los textos de Plinio y san Isidoro, pasó a los autores cristianos de la Plena y Baja Edad Media. De este modo el conejo, entendido como un símbolo asociado especialmente a la lujuria se recoge en las obras de Rabano Mauro, Orígenes o san Agustín entre otros. En el Fisiólogo se recupera la idea de la velocidad que ponía de manifiesto el texto isidoriano, y se le dota de una lectura simbólica moralizada, por la cual la huída del conejo se relaciona con la huída del pecado y, por lo tanto, con el acercamiento a Cristo y a la virtud⁴⁶⁷. Finalmente, no es común su inclusión en los bestiarios como animal de estudio, y su aparición es marginal en los pasajes iniciales vinculados al ciclo del Arca de Noé⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ BARRIO SÁNZ E. del, GARCÍA ARRIBAS I., MOURE CASAS A. M^a., HERNÁNDEZ MIGUEL L. A., ARRIBAS HERNÁNDEZ M^a. L. (tradcs.), p. 216.

⁴⁶⁶ TERVERANT G. de (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano*, Barcelona, pp. 336-337.

⁴⁶⁷ RODRÍGUEZ PEINADO L. (2011), p. 13. BIEDERMANN H. (1993), p. 269.

⁴⁶⁸ HERRERO MARCOS J. (2010), p. 145.

Pasando ya al ámbito de la imagen, son básicamente dos los modos de representación escogidos para estos animales: imagen individual o como parte de una escena. Podemos encontrar lepóridos representados individualmente en algunas obras de cerámica islámica (Redoma de las liebres, siglos X-XI, Córdoba, Museo Arqueológico) o en canecillos de iglesias cristianas (San Martín de Frómista). También será habitual encontrar a liebres y conejos anfrontados, como en las arquetas hispanomusulmanas que se custodian en el tesoro de San Isidoro de León (s. XI) y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (s. XII). Su naturaleza huidiza y veloz se ve reflejada en algunas escenas de caza, pudiendo citar como ejemplo paradigmático de este tipo de representaciones las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga en Soria y que hoy custodia el Museo Nacional del Prado.

La decoración escultórica continúa en el cimacio, de enormes proporciones, con decoración vegetal tallada a bisel. La serie de palmetas se anillan entre sí, y para R. Yzquierdo Perrín presentan similitudes con las del arranque de la bóveda de la capilla mayor⁴⁶⁹, con la salvedad de que las del capitel se disponen en vertical. El mismo autor señala como las palmetas del lado derecho se colocan invertidas con respecto a las otras tres caras⁴⁷⁰.

Con la liebre se cierra una narración de muy difícil lectura e interpretación. La primera pregunta que nos hacemos a la hora de intentar establecer una descodificación de este capitel es si debemos entender las tres imágenes como una narración uniforme o, si por el contrario, estas funcionarían como entidades autónomas. La respuesta no resulta fácil de determinar, pero quisiéramos hacer notar cómo a pesar de la falta de pericia, el escultor parece querer distinguir entre dos espacios diferenciados. En los lados de la cesta donde se disponen la liebre y el personaje con los brazos cruzados, el fondo del capitel es liso, mientras que en el espacio que ocupan el grifo y el “caballero” pueden observarse unas sumarísimas hojas que parecen querer ubicar la escena de lucha en un paraje natural concreto de carácter boscoso. La falta de paralelos de esta escena en otros objetos artísticos (al menos conocidos por el que escribe) nos impide realizar una lectura segura. Consideramos que la imagen del hombre con brazos cruzados debe ser entendida, ante la clara voluntad expresiva de su gesto, como la figuración de un

⁴⁶⁹ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46.

⁴⁷⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46. La decoración vegetal del templo ha merecido menos atención de la comunidad científica, además de la obra citada véase PITA ANDRADE (1969), “Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico en Galicia”, *Abrente*, nº 1, pp. 96-97.

pecador, posiblemente arrepentido. Este personaje actúa como bisagra de dos representaciones animalísticas que parecen transmitir ideas diferentes: ¿la lucha contra el grifo es una imagen del valor frente a la cobardía del conejo o liebre? Sin descartar esta lectura y teniendo en cuenta el espacio en el que se encuentran las imágenes (en el arco triunfal de la capilla mayor), parece más plausible que el grifo y el conejo tengan en este capitel una lectura negativa, que explicaría el gesto de dolor y sufrimiento del personaje masculino. Posiblemente la lucha del hombre contra el grifo nos lleve a la idea del combate contra el pecado mientras que la imagen del lepórido, habida cuenta su simbolismo en la tradición textual, sea alusiva al pecado concreto de la lujuria. En cualquiera de los casos, la interpretación última de las imágenes del capitel sigue estando abierta.

1.3.2 Capitel nº 2: los caballeros y los cuadrúpedos enfrentados.

El siguiente de los capiteles historiados se encuentra entre la capilla mayor y el ábside sur. De nuevo, la presencia de este ejemplar ha sido dispar en la historiografía sobre el templo y, al igual que con el visto en el punto anterior, J. Villa-amil no lo menciona en su descripción de algunos de los capiteles⁴⁷¹.

Una de las primeras propuestas de identificación es la que realiza N. Peinado, quien en la parte final de su capítulo sobre los capiteles del templo incluye este ejemplar en el grupo de *hermosos capiteles cuya representación iconográfica es un tanto problemática en su recta interpretación*⁴⁷². Realizada la advertencia acerca de lo problemático de la identificación, el referido autor considera que el tema representado *parece el símbolo de la Guerra y de la Paz*. Seguidamente señala una distinción entre dos temas en relación a su disposición en la cesta: a la derecha aprecia un unicornio luchando con dos figuras humanas y a la izquierda, *separados por un triángulo*

⁴⁷¹ En la parte final de su disertación sobre los temas presentes en los capiteles se refiere a que *en otros capiteles se ven animales aparejados*. Como veremos, en esta definición pueden ser incluidas algunas de las figuras del ejemplo que nos ocupa, pero no es el único de los capiteles en los que pueden encontrarse animales frente a frente. El hecho de que el texto de Villa-amil se acompañe de la ilustración de otro de los capiteles del edificio en el que se representan leones enfrentados nos lleva a pensar que es este segundo ejemplar al que el autor se refiere. VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 52.

⁴⁷² PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 21.

equilátero a dos personajes que comparten una única cabeza y que se encuentran *machacando o moliendo en un recipiente*⁴⁷³.

En la *Galice Romane* vuelve a ponerse el acento en la particularidad de que dos figuras humanas comparten la cabeza. A B. Regal le llama especialmente la atención esta cuestión y considera que es un tipo de representación más propia de los animales. En la segunda de las escenas no identifica al unicornio ni a las figuras humanas indicadas por N. Peinado Gómez, sino que considera que la imagen representa *deux bêtes entrecroisent leurs corps en une position à demi rampante et tournent la tête en arrière como pour s'attaquer*⁴⁷⁴. El autor acompaña la descripción del capitel con la fotografía correspondiente.

S. San Cristobal retoma principalmente las ideas expuestas en el trabajo de N. Peinado Gómez al identificar el tema general representado como una alusión a la paz y a la guerra, al tiempo que introduce algunas interesantes y novedosas lecturas⁴⁷⁵. La primera de ellas es la consideración de que el triángulo equilátero que se dispone en el centro de la cara larga del capitel no es meramente decorativo, sino que estamos ante una forma geométrica alusiva a *Dios en su misterio de la Trinidad*⁴⁷⁶. Seguidamente, repara en las figuras dispuestas sobre las bestias enfrentadas (también en su lectura, un unicornio luchando contra dos hombres) que describe como *dos personajes luchando con la serpiente*. Para él, este tipo iconográfico simboliza cómo *el cristianismo debe luchar continuamente contra el pecado*⁴⁷⁷.

En el análisis que R. Yzquierdo hace de este capitel se aprecian ciertas divergencias y relecturas con respecto a las propuestas de los investigadores que le preceden. Identifica con una espada el objeto que sujetan las figuras que comparten la cabeza y no con ningún tipo de utensilio doméstico como sugería N. Peinado Gómez. Difiere también de su predecesor en la identificación de los animales en lucha, que para él son dos leones entrecruzados y no una lucha entre un unicornio y dos hombres.

⁴⁷³ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 21-22.

⁴⁷⁴ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 59.

⁴⁷⁵ La lectura de este capitel forma parte del listado de ocho que el autor nombra y numera. La lista no responde a ningún criterio relacionado con la disposición de los capiteles en el templo y no se sigue ningún patrón reconocible a la hora de enumerarlos. En el caso que nos ocupa denomina al capitel La Guerra y la Paz y le da el número seis de la lista.

⁴⁷⁶ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 50.

⁴⁷⁷ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 50.

Finalmente, sobre la figura con serpientes señala la coincidencia entre este tema y *algún capitel de la girola de la catedral de Santiago*⁴⁷⁸.

Un punto y seguido sobre las interpretaciones que la historiografía ha realizado para este capitel podemos ponerlo en el trabajo de M. A. Fernández. El autor propone, como veremos, una muy peculiar y controvertida lectura. Identifica tres escenas en el capitel: en la primera de ellas ve dos perros afrontados simbolizando la envidia, en la segunda los siameses unidos por la cabeza simbolizando el conflicto, y en la tercera una cabeza con serpientes que transmite la idea de los celos o el deseo. En sus palabras *es evidente que los tres grupos se relacionan con la competencia, la enemistad y el deseo de lo ajeno. El capitel en conjunto parece una alegoría de la envidia, uno de los siete pecados capitales*⁴⁷⁹.

Como vemos tras este repaso historiográfico, la interpretación de las escenas que se disponen en la cesta del capitel es cuanto menos problemática y no existe un acuerdo generalizado sobre cuáles son los motivos y cuál es su significado. A nuestro juicio, son principalmente dos las escenas representadas.



Figura 16: ¿Caballeros?

En el extremo izquierdo del capitel, en ángulo, se aprecian dos figuras humanas que doblan sus espaldas para agarrar un objeto (figura 16). Hemos visto que la interpretación de este objeto no ha sido unánime, si bien coincidimos con la identificación hecha por R. Yzquierdo y creemos que los personajes sostienen una espada. Ambos individuos van ataviados con algún tipo de faldín o vestimenta talar

⁴⁷⁸ YZQUIERDO PERRÍN, R. (1994), p. 46.

⁴⁷⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), p. 1014.

hasta la altura de las pantorrillas, en la que se sugieren los pliegues del tejido por medio de unas sencillas incisiones verticales. El tipo de espada no resulta fácil de identificar, pero llama nuestra atención como el escultor tiene especial interés en que esta semeja clavada en el collarino del capitel y, para ello, no muestra el extremo puntiagudo y “corta” la hoja de la espada. Hasta este punto, todos los elementos descritos coinciden con la imagen prototípica del caballero⁴⁸⁰.

El elemento extraño y casi individualizador de esta imagen es la cabeza compartida por ambos personajes. Los cuerpos se contorsionan dibujando una suerte de arco hasta juntarse en el extremo superior del capitel, y allí, donde deberían estar las dos cabezas, se encuentra una única testa compartida por ambos. La cabeza se dispone frontalmente (los cuerpos se colocan de perfil) y los rasgos fisionómicos son sumamente esenciales: pequeñas incisiones en ojos, nariz y labios, orejas pronunciadas y un peinado a modo de casquete⁴⁸¹. El tema es ciertamente insólito y no se pueden rastrear muchos paralelos de esta imagen en el conjunto del arte medieval. El profesor I. Bango señaló la afinidad entre algunos de los tipos iconográficos de los capiteles de San Martiño de Mondoñedo y la asturiana iglesia de San Pedro de Teverga⁴⁸² (figura 17). De entre las imágenes que señala como coincidentes incluye la de este capitel: *Coincide con él* (refiriéndose al modelo de Teverga) *nalgúns temas iconográficos, como poden se-los dous corpos humanos cunha cabeza común*⁴⁸³. Vemos como el autor identifica la coincidencia de motivos pero no se aventura a hacer una interpretación temática. Las semejanzas entre la composición del templo asturiano y la del gallego son indiscutibles, pero hay ciertas diferencias que cabe señalar: en el capitel de Teverga las dos figuras comparten la cabeza también en el ángulo de la cesta, pero la torsión de los cuerpos “en arco” no es tan clara y ambas figuras se colocan en diagonal a la línea horizontal que marca el collarino del capitel; la vestimenta es similar, con unos faldines algo más

⁴⁸⁰ Sobre la iconografía del caballero en el arte románico véase el clásico estudio RUIZ MALDONADO M. (1986), *El caballero en la escultura románica en Castilla y León*, Salamanca.

⁴⁸¹ La calidad de la labra es deficitaria y las limitaciones en la plasmación de los detalles son notables, pero desde nuestro punto de vista no puede descartarse que sea un casco y no un peinado. En cualquiera de los casos, resulta imposible establecer un juicio definitivo a este respecto.

⁴⁸² Para un acercamiento al templo asturiano véase ALONSO ÁLVAREZ R. (1993), “La colegiata de San Pedro de Teverga (Asturias) hipótesis sobre su morfología medieval”, en OLIVEIRA JORGE V. (coord.) *1.º Congreso de Arqueología Peninsular: (Porto, 12-18 de Outubro de 1993): actas*, Porto, pp. 397-404, ALONSO ÁLVAREZ R. (1993-1994), “La colegiata de San Pedro de Teverga. La “imagen medieval” de un edificio reformado”, *Asturiensia Medievalia*, nº 7, pp. 225-242, GARCÍA DE CASTRO VALDÉS C. (2006), *La colegiata de San Pedro de Teverga*, Oviedo. FERNÁNDEZ PARRADO M. (2006), “Teverga”, en ÁLVAREZ S. (coord.) *Enciclopedia del Románico en Asturias*, II, Aguilar de Campoo, pp. 959-972, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2009), pp. 48-72.

⁴⁸³ BANGO TORVISO I. (1987), p. 131.

cortos que se sujetan, a diferencia de sus homólogos lucenses, con sendos cinturones; el peinado “tipo casco” también es comparable al de los caballeros de Mondoñedo.



Figura 17: ¿Siameses? San Pedro de Teverga

Estas diferencias son menores y no suponen más que una pequeña variación del mismo modelo. La gran disimilitud viene dada por el objeto sujetado: en Mondoñedo se identifica este objeto con una espada (no sin problemas como hemos expuesto); mientras en la escena de Teverga no podemos distinguir ningún elemento que sea sujetado por los personajes, sino más bien parece que ambos individuos se agarran de las manos. A pesar de la ausencia de la espada en el centro de la composición asturiana, resulta plausible que estemos allí de nuevo ante representaciones de caballeros, ya que junto al personaje izquierdo, a ambos lados de sus piernas, se distinguen dos armas, una espada y una lanza, atributos propios de la condición caballeresca⁴⁸⁴.

Además del ejemplo de San Pedro de Teverga, solo conocemos otro paralelo para estas figuras en el territorio hispánico. Nos referimos al monasterio de Sant Joan de les Abadesses en la provincia de Girona. En varios de los capiteles de aquella iglesia monástica hay figuras que comparten su cabeza en los ángulos de un modo análogo al empleado por los talleres mindoniense y tevergano. Tanto en el exterior como en el interior del templo se encuentran estas figuras cuya particularidad, además de la cabeza común, reside en que todas ellas sostienen sus barbas bíforas. Entendemos que el gesto de mesar la barba en este contexto alude a la virilidad masculina y por lo tanto al mundo

⁴⁸⁴ A la izquierda del caballero derecho parece que hay de nueva lanza, pero el estado de conservación de esta zona nos hace ser cautos. El problema en este ejemplo asturiano se magnifica al constatar que la zona más deteriorada es aquella central en la que podría encontrarse la espada del ejemplo mindoniense o cualquier otro objeto que ayudase a leer la escena.

del pecado de la lujuria en clave masculina⁴⁸⁵. Los capiteles del templo del Ripollès son los que presentan una mayor similitud con los de la antigua catedral de Mondoñedo, si bien debemos tratarlos con la mayor de las cautelas ya que la abadía catalana sufrió una muy importante restauración dirigida por J. Puig i Cadafalch desde el año 1912, que a buen seguro afectó a la visión actual del conjunto de capiteles⁴⁸⁶.

Si abrimos la búsqueda al conjunto del territorio europeo la situación no se clarifica demasiado. La única representación comparable (conocida por el autor) se encuentra en la iglesia de Saint-Pierre de Chauvigny, en el Haut-Poitou, a escasos 25 km al Este de Poitiers, en Francia. La iglesia de Chauvigny es un peculiar y problemático ejemplo del románico poitevino, en el que conviven soluciones retardatarias propias del siglo XI con otras adscribibles a los modos del siglo XII⁴⁸⁷. La imagen se encuentra en la cara oriental de uno de los capiteles de las columnas del coro⁴⁸⁸. En el centro de la cesta del capitel se dispone un hombre, agarrándose a unos leones y siendo mordido por ellos, con una única cabeza pero con cuerpo doble y con cuatro piernas⁴⁸⁹. Tan extraña y particular representación ha sido descrita como *un homme dont la partie inférieure du corps est doublé*⁴⁹⁰, como un *homme siamois*⁴⁹¹, e

⁴⁸⁵ A. Miguélez reduce a tres las lecturas que en la imagen románica puede tener el gesto de mesarse la barba. Para la autora *se trata de un gesto que puede aludir a la reflexión, al sentimiento de dolor o ser asociado al concepto de la virilidad masculina*. En cualquier caso advierte de las dificultades que encuentra el investigador a la hora de consignar una lectura concreta, más si cabe en los casos en los que las piezas están descontextualizadas. MIGUÉLEZ CAVERO A. (2010), “La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos”, *De Arte*, 9, pp. 25-36, especialmente pp. 26-28.

⁴⁸⁶ Para un estado de la cuestión véase BARRAL I ALTET X. (1987), “Sant Joan de les Abadesses”, en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. X, *El Ripollès*, pp.373-404. Un resumen de la intervención restauradora de J. Puig i Cadafalch se recoge en FERRER J. (2001), “L’emprenta de Puig i Cadafalch al Ripollès”, *Revista de Girona*, n. 208, pp. 33-37. El propio arquitecto publica un trabajo acerca de la abadía PUIG I CADAFALECH J. (1914), “Un cas intéressant d’influence française en Catalogne. Sant Joan de les Abadesses”, *Revue de l’Art Chrétien*, I, XIV.

⁴⁸⁷ Para las particularidades de este templo y sus capiteles véase MCDOUGALL D. (1920), “The Choir Capitals of S. Pierre-en-haute, Chauvigny (Poitou)”, *The Burlington Magazine*, 36, p. 1-18, LABANDE-MAILFERT Y. (1962), *Poitou Roman*, Yonne, pp. 95-123, COATANOAN N. (1959), *Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny en Poitou*, Monaco, OUSSEL R. (1975), *Haut-Poitou Roman*, París, pp. 207-232 y 384-388, BARBIER C. (1996), *La collégiale St-Pierre de Chauvigny*, Chauvigny, MAUPOIX M. (2002), “Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny”, *Art sacré: cahiers de Rencontre avec le Patrimoine Religieux*, 16, p. 6-99.

⁴⁸⁸ Siguiendo el ilustrativo esquema que reproduce R. Oussel en la página 210 de su trabajo, la imagen ocupa la cara oriental del tercer capitel, si iniciamos la lectura desde la izquierda. Comparten el resto de la cesta del capitel las representaciones de leones en la cara norte, un dragón en la cara occidental y monstruos con cuerpo de ave y cabeza de hombre barbado en la cara meridional. La imagen que nos ocupa mira, por lo tanto, al espacio del deambulatorio.

⁴⁸⁹ M. Castiñeiras ha puesto en relación este capitel de Chauvigny con otro de los capiteles de Mondoñedo, el que la tradición historiográfica ha identificado con el castigo de Adán y Eva. Sobre este capitel volveremos más adelante. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 304-305, nota 62.

⁴⁹⁰ LABANDE-MAILFERT Y. (1962), p. 119.

⁴⁹¹ OUSSEL R. (1975), p. 210.

incluso como *danseur*⁴⁹². La imagen comparte su carácter dúplice con el ejemplo mindoniense y con el tevergano, pero en el modo de representación del siamés de Chauvigny existe un dinamismo y una plasmación del movimiento que no está presente en las imágenes del noroeste hispano⁴⁹³.

El siamés en la Edad Media forma parte del catálogo de monstruosidades que basculan entre lo legendario y la deformidad real. El nacimiento de siameses fue objeto de interés para diversos autores medievales como Alberto Magno o Jacobo de la Vorágine⁴⁹⁴. En las representaciones gráficas medievales el tema no es tratado habitualmente y sólo existe un reducido número de imágenes de siameses, generalmente asociados a la iluminación de monstruosidades en algunos manuscritos⁴⁹⁵. En el catálogo de seres prodigiosos que san Isidoro enumera en sus *Etimologías*, no se incluye esta deformidad, pero sí se realizan una serie de apuntes que consideramos de interés a la hora de comprender las figuras que comparten su cabeza. Cuando el autor hispalense habla de los *fabulosos portentos que no son tales, sino que se interpretan como ficciones inventadas a partir de un hecho real*, se detiene en el caso de Gerión, del que dice:

“rey de España, de quien se decía que estaba dotado de tres cuerpos: lo que ocurrió es que eran tres hermanos tan bien avenidos, que eran como una única alma en tres cuerpos”

San Isidoro, *Etimologías*, XI, 3, 28

La sentencia es sugestiva ya que nos pone en la senda de una lectura con cierto carácter metafórico vinculado al modo de concebir el cuerpo. Parece claro que nada tiene que ver el texto isidoriano sobre Gerión con las imágenes que estamos estudiando,

⁴⁹² BARBIER C. (1996) p. 20.

⁴⁹³ Se ha querido ver similitudes entre este danzante y los danzantes de un tropario de Saint-Martial de Limoges del siglo XI. En cualquiera de los casos, la figura lemosina no es doble. La imagen puede consultarse en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k/f237.item.r=trotaire%20saint%20martial>, consultado el 20/11/17.

⁴⁹⁴ GONZÁLEZ HERNANDO I. (2015), “Nacimientos monstruosos”, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Artículo online: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nacimientos-monstruosos> 20/11/17.

⁴⁹⁵ Un nacimiento de siameses se representa en una miniatura de un manuscrito francés del siglo XIV, BnF (Paris, Francia), ms. Arsenal 5077, fol. 341r. El manuscrito está digitalizado y la imagen puede consultarse en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52506972m/f689.image>, 20/11/17. Una reproducción de la misma también se encuentra en LAURENT S. (1989), *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle)*, Paris. Citado por GONZÁLEZ HERNANDO I. (2015). El siamés de la miniatura, a diferencia de los híbridos de los capiteles, comparte el cuerpo y no la cabeza.

pero la lectura de este fragmento nos hace plantear la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto es posible que la imagen escultórica doble no reproduzca una “realidad corpórea”, sino que dicha duplicidad responda a criterios connotativos similares a los expuestos en el fragmento isidoriano? No puede afirmarse rotundamente esta cuestión, pero consideramos que la idea de la metáfora visual no puede descartarse en estos ejemplos, y que esta concepción medieval sobre el cuerpo que se ve reflejada en los textos, bien pudiera haber estado también en la mente de maestros e ideólogos de las imágenes⁴⁹⁶.

Si regresamos a los capiteles, y a tenor de lo expuesto, parece claro que los cuatro ejemplares (Mondoñedo, Teverga, Abadesses, Chauvigny) presentan grandes similitudes y no se puede descartar que los maestros que los elaboraron acudiesen a modelos comunes⁴⁹⁷. A pesar de ello, consideramos que las imágenes de Mondoñedo y Teverga tienen una naturaleza diferente a la de Chauvigny, y por lo tanto no representan a la misma figura o escena. Si dejamos de lado la naturaleza doble de los cuerpos, el aspecto que más llama la atención del capitel francés es su dinamismo extremo. Este carácter danzante está presente, en menor medida, en San Pedro de Teverga, pero desaparece por completo en los personajes de Mondoñedo. Además, en los ejemplos peninsulares las figuras tampoco están siendo mordidas por leones, mientras que la presencia de estos animales y de la danza ha llevado a plantear, no sin dudas y prudencias, una identificación de la escena poitevina con Daniel en el foso, David danzando frente al Arca, o Sansón desquijarando el león, entre otros⁴⁹⁸. Consideramos que esta identificación con modelos bíblicos propuesta para la iglesia del Poitou no es válida para el capitel de Mondoñedo (la idea de la danza sí parece estar latente en Teverga), ya que ninguno de los atributos de las figuras parece llevar en esta dirección.

⁴⁹⁶ La traslación de las figuras literarias a las imágenes es un procedimiento conocido desde la Alta Edad Media. Esta fórmula es empleada en las miniaturas que ilustran los salmos del rey David y se considera al Salterio de Utrecht (Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32, fols. 1-92) la piedra fundacional de esta tradición visual por la que la imagen traduce las figuras retóricas. SANCHEZ AMEIJERAS R. (2014), *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, pp. 181-195. Sobre las metáforas visuales en el arte véase GOMBRICH E. H. (2002), “Metáforas visuales de valor en el arte” en GOMBRICH E. H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, pp. 12-30

⁴⁹⁷ A este respecto resultan de un enorme interés las afirmaciones que M. Beaud realiza sobre el capitel de la epifanía de la iglesia de Chauvigny: *Outre les fresques catalanes, le seul exemple recensé à ce jour est le célèbre chapiteau de Chauvigny. Nous pensons justement y voir une survivance de l'esprit hispanique*. El investigador galo hace notar el espíritu hispano del modo de representación de la Epifanía (también en la cabecera de Chauvigny). ¿Es posible que el siamés tenga su origen en esta misma tradición? BEAUD M. (2012), *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle Le thème des Rois mages et sa diffusion*, Tesis doctoral inédita, Université de Bourgogne, p. 220, nota 309.

⁴⁹⁸ BARBIER C. (1996), p. 20.

Además de la duplicidad corporal y de las armas, el tercer elemento que puede ayudar a la identificación de las imágenes es, de nuevo, la propia gestualidad corporal. Como ya ha sido señalado, los dos personajes inclinan sus cuerpos hacia la esquina del capitel dibujando una curva profunda con sus espaldas⁴⁹⁹. Dicha postura se emplea de modo convencional desde la Antigüedad para plasmar a dos figuras que se enfrenten en combate cuerpo a cuerpo⁵⁰⁰. La idea del conflicto se refuerza decisivamente si al gesto le sumamos la presencia de la espada sujeta por ambos individuos. Por ello, ya hemos señalado que la identificación con dos caballeros sería la más acertada, pero ¿en qué tipo de escena dos caballeros se enfrentan de esta manera? Imposible llegar a una conclusión satisfactoria. Podemos descartar las imágenes tradicionales del conflicto en sentido bíblico (Caín y Abel, etc) o profano (pugilato, justas, etc), por lo que solo cabe buscar una lectura de tipo alegórico.

En el apartado inicial en el que se realizó un breve excursus sobre la suerte historiográfica del capitel, fueron expuestas algunas de estas lecturas en clave simbólica. N. Peinado o S. San Cristobal consideran que la imagen vendría a simbolizar la idea del conflicto bélico, mientras que para M. A. Fernández el siamés formaría parte de un complejo programa alusivo al pecado de la Envidia. En las próximas líneas se abordarán los aciertos y limitaciones de estas dos vías interpretativas.

A nuestro entender, la imagen se escapa del modo tradicional de representación para el pecado de la envidia. De entre los pecados capitales⁵⁰¹, los tres más representados en las artes figurativas románicas son la lujuria, la gula y la avaricia. La representación del pecado de la Envidia se generaliza con posterioridad y en los siglos del gótico se va a representar este pecado de diversas formas: en algunos ejemplos de pintura mural aragonesa la podemos encontrar como una mujer a lomos de un perro con un hueso en la boca⁵⁰²; en la Capilla Scrovegni en Padua, Giotto representa la envidia como una anciana ardiendo en las llamas del infierno y de cuya boca sale una serpiente,

⁴⁹⁹ Apreciamos una enorme similitud gestual y corporal, entre las figuras enfrentadas de Mondoñedo y las de uno de los capiteles de la iglesia de San Pietro in Ciel d'Oro en Pavia. El extraño capitel con figuras enfrentadas y bestias se corresponde con las fases iniciales de la aparición de la plástica románica en la Lombardía. ARSLAN E. (1955), "Note sulla scultura romanica pavese", *Bollettino D'Arte*, pp. 103-118.

⁵⁰⁰ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 315-318.

⁵⁰¹ Para los pecados capitales en la Edad Media véase CARRASCO MANCHADO A. I. y RÁBADE OBRADÓ M^a del P. (coords.) (2008), *Pecar en la Edad Media*, Madrid, CASAGRANDE VECCHIO C. (2009), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris.

⁵⁰² PIEDRAFITA M^a E y COSTA M^a J. (1998), "La expresión plástica popular de los pecados capitales a ambos lados del Pirineo", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, pp. 177-196, para la nota p. 190.

etc. Los modos de representación son múltiples pero, de modo general, este pecado suele figurarse por medio de figuras femeninas⁵⁰³, y en ningún caso conocemos imagen alguna de la Envidia que siga los planteamientos del capitel de Mondoñedo⁵⁰⁴.

A pesar de que se ha descartado la lectura de la imagen asociada al pecado de la Envidia consideramos, como ya hemos adelantado, que la idea del conflicto en la imagen está expresada de un modo contundente, tanto por la disposición de los cuerpos como por la presencia imponente de la espada en el ángulo del capitel⁵⁰⁵. Si nos centramos en este objeto y rastreamos su presencia en la iconografía y el imaginario del periodo románico, encontraremos su uso en múltiples tipos de representación, desde imágenes más o menos profanas (caballeros, reyes, etc.) hasta figuraciones de la historia sacra (martirios o símbolos de santos como san Pablo).

De entre los atributos que forman parte de la iconografía del poder, la espada juega un papel fundamental en la configuración de la imagen de los monarcas. En palabras del profesor D. Chao Castro *la espada constituye uno de los atributos más importantes que acompaña a la imagen del rey durante la Edad Media, pues constituye la referencia simbólica que hace alusión a su función de defensa y protección de los débiles*⁵⁰⁶. En la cronología que nos ocupa se conforma un particularísimo tipo iconográfico de poder, donde el signo de la espada resulta fundamental. Nos referimos a la plasmación visual de la teoría política de las “Dos Espadas”. Algunos ejemplos de esta tipo iconográfico pueden encontrarse en el fresco de la abacial de St. George en Prüfening o, ya en el ámbito peninsular, en el temprano ejemplo miniado del folio 142r de la Biblia de 1162 de San Isidoro de León⁵⁰⁷. Señalados estos ejemplos, ¿estamos en Mondoñedo ante una representación de dicha teoría sobre el poder?

⁵⁰³ VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), *Imagen y palabra, la iconografía de los pecados capitales en Castilla medieval (siglos XI al XV)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, p. 244.

⁵⁰⁴ Asimismo, debe tenerse en cuenta que el pecado capital de la Envidia, junto con el de la Pereza, son los menos representados, posiblemente por su carácter más abstracto. VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), p. 545.

⁵⁰⁵ En la iglesia de Notre-Dame du Port en Clermont Ferrand se representa la personificación del pecado de la Ira por medio de un personaje cuyo único atributo es una larga espada. El capitel forma parte de un interesantísimo grupo sobre los vicios y las virtudes.

⁵⁰⁶ CHAO CASTRO D. (2005), *Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara*, Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, p. 172.

⁵⁰⁷ Para esta imagen véase HERNÁNDEZ FERREIRÓS A. (2014), “Reyes, abades y sacerdotes en la Biblia de 1162 de San Isidoro de León”, en DOLORES TEIJEIRA Mª, VICTORIA HERRÁEZ, Mª y CONCEPCIÓN COSMEN Mª (eds.), *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, pp. 157-172, para la nota pp. 163-167. Quisiera hacer constar mi agradecimiento a la investigadora Ana Hernández Ferreirós por sus amables consejos y por su guía

En el modelo más generalizado de esta iconografía, la figura regia siempre sostiene dos espadas. No conocemos ningún ejemplo en el que la plasmación visual de este ideario político se resuelva por medio de dos individuos sosteniendo el arma. En el marco de un trabajo como este, existe la tentación de querer identificar la escena de Mondoñedo con este particular discurso político-visual tan relacionado, por otra parte, con la “Querella de las Investiduras”. Insistimos en que la imagen transmite la idea de conflicto, pero sería un error y un exceso de interpretación el querer forzar esta lectura. La dualidad de la representación del capitel viene dada por los personajes y no por el arma, del mismo modo que las figuras no parecen coronadas. No hay elementos objetivos que nos permitan afirmar con rotundidad y con rigor científico que la imagen mindoniense tenga relación con la representación de la teoría de las “Dos Espadas”, por más sugerente que esta lectura pueda ser.

Llegados a este punto, y recapitulando, concluimos que ninguna de las hipótesis proporcionadas para la interpretación del capitel resulta verdaderamente convincente. Sin embargo, en todo el abanico de posibilidades (desde los siameses hasta la teoría de las “Dos Espadas”, o el concepto más abstracto de la envidia) existe un factor común: la idea de la dualidad. Desgraciadamente, a día de hoy nos resulta imposible el proporcionar una interpretación más concreta. De un modo muy poco satisfactorio, solamente podemos concluir que la imagen transmite la idea del enfrentamiento y que para ello se basa en unos modelos que nos son desconocidos, pero que fueron comunes a los empleados por el taller de San Pedro de Teverga. A pesar de esta indeterminación, y entendiendo que la suma de conflicto, dualidad, espada, etc. no parecen ser fruto del azar, ¿es posible una interpretación en ámbito eclesial al margen de la idea del pecado?; ¿pueden estos atributos relacionarse con el pecado de la Ira? Nos resulta plausible, pero de nuevo la falta de paralelos invita a la cautela.

En el mismo capitel, en el otro extremo de la cesta, dos cuadrúpedos se enfrentan entrelazando sus cuerpos (figura 18). Ya hemos visto al inicio de este apartado como la identificación de estos animales no ha sido unánime, y como se han dado llamativas interpretaciones como la de N. Peinado que identifica una escena de

bibliográfica sobre este particular modelo iconográfico; en su artículo, la autora proporciona un actualizado aparato crítico sobre esta teoría entre las notas 32 y 36. Para la imagen de Prüfening véase ELLIOT G. B. (2005), *Regnum et sacerdotium in Alsatian Romanesque Sculpture: Hohenstaufen Politics in the Aftermath of the Investiture Controversy (1130-1235)*, Tesis doctoral inédita, University of Texas, 2005, p. 87.

lucha entre un unicornio y dos figuras humanas. Tras su observación *in situ* y tras el fotografiado y posterior visionado en detalle, podemos afirmar que la escena responde a una lucha entre dos cuadrúpedos, posiblemente dos leones, y desde luego nunca a un combate con presencia humana ni con un unicornio⁵⁰⁸. Ya hemos señalado como para R. Yzquierdo la composición rampante de las bestias es similar a la de algunos capiteles de la girola de la catedral de Santiago; coincidimos plenamente con su lectura.

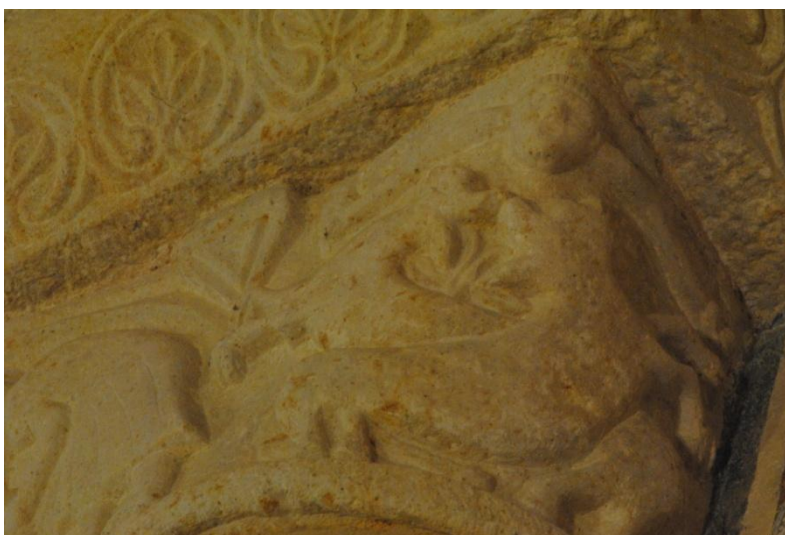


Figura 18: Lucha de cuadrúpedos

En el espacio entre las capillas del Salvador, San Pedro y San Juan de la catedral compostelana existe un importante número de representaciones de animales afrontados (grifos, leones, aves, etc). Son varios los ejemplos de leones rampantes que podemos encontrar entre el interior y las ventanas exteriores de la girola. A nuestro juicio, el que presenta mayores similitudes con la escena de San Martiño es el capitel con cuatro leones rampantes situado entre las capillas de San Juan y del Salvador. A juicio de V. Nodar, la representación compostelana hace *alusión al fiel que, del mismo modo que este animal, debe estar vigilante ante el pecado y preparado para rechazar sus*

⁵⁰⁸ El león es una animal ampliamente representado en la Edad Media europea. Su lectura simbólica es ambivalente y dependiendo del contexto, su valor puede ser tanto maligno como positivo. Así mismo, el león significó para el imaginario medieval la propia duplicidad de la naturaleza cristológica, divina y humana al mismo tiempo. Durante el románico el león forma parte de la iconografía del poder y de algunos ciclos bíblicos veterotestamentarios como el de Daniel en el foso o junto a Sansón. Finalmente, y ya desde las civilizaciones precristianas, los leones ejercen la función de guardianes. Como hemos visto en otros animales, la relectura del león en clave simbólica cristiana se produce a través de los filtros del Fisiólogo y de los diversos Bestiarios. Para un acercamiento más profundo al león en el románico y en la Edad Media véase HERRERO MARCOS J. (2010), p. 129-145, GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2009), “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, nº 2, pp. 33-46, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Le%C3%B3n.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.

*acometidas*⁵⁰⁹. Sin descartar una lectura de este tipo para el ejemplar estudiado, parece que en el capitel de Mondoñedo hay una insistencia en la idea del combate. Esta se ve acentuada por el entrelazo entre los cuerpos y, más si cabe, por compartir espacio con la imagen del caballero analizada anteriormente.

Otra particularidad de los leones del capitel mindoniense es que ambos abren sus fauces y muestran sus lenguas. Este gesto es frecuente en el arte románico y, de modo general, se asocia a connotaciones de tipo negativo. A. Miguélez ha señalado que en ocasiones el pecado de la Ira se personifica por medio de un ser demoníaco con la boca abierta y la lengua fuera colgando, como puede verse en un capitel de la iglesia de Sainte-Madeleine de Vézelay⁵¹⁰. Sin embargo, en este caso la pareja de leones no parece personificar al pecado capital, ya que la ira es un concepto netamente humano, pero la lengua fuera ayuda a amplificar la violencia de la escena de lucha e intensifica su mensaje agonístico⁵¹¹.

Sobre la pareja de felinos se dispone una cabeza humana de reducidas dimensiones, de la que nacen dos serpientes que avanzan hacia los extremos del capitel. Esta particular representación funciona como marco de la escena equilibrando la composición del capitel; pero donde en los “siameses” bastaba una leve molduración como marco, aquí encontramos un elemento figurado. Los rasgos anatómicos de cabeza y rostro son sumarios, pero el tipo de peinado es de similares características a la figura “siamesa”; las serpientes parecen salir de sus oídos, más que atacar o morder al personaje. En cualquier caso, la calidad de la talla invita a la prudencia. De ser así la iconografía se revela aun más extraña si cabe, ya que es mayor el número de ejemplos conservados de imágenes similares a esta en las que las serpientes atacan los oídos de hombres, y no tanto de serpientes saliendo de ellos.

⁵⁰⁹ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), p. 134. El autor recoge el capitel y lo incluye en sus anexos como capitel nº 157. Atribuye su autoría al “maestro de Gascuña” y lo pone en relación con los trabajos en la abacial de Saint-Sever. Fecha su elaboración en la fase de obras inicial de la catedral románica de Santiago, entre 1075 y 1088.

⁵¹⁰ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 71. Quisiera hacer público mi agradecimiento a la investigadora Alicia Miguélez por sus indicaciones y asesoramiento a la hora de interpretar este capitel, y por su acertado consejo sobre la importancia de diferenciar sentimientos humanos y gestualidad animal. También le agradecemos su advertencia acerca de la similitud de este capitel con uno de los capiteles de la Sé Velha de Coimbra.

⁵¹¹ Una interesantísima representación de leones con la lengua fuera puede verse en el cancel con Daniel en el foso de los leones que pertenecía a la primitiva catedral románica de Oristano en Cerdeña. Una reproducción de la imagen se recoge en DANIELI N. (2017), “Ecclesia Sancte Marie de Arestano”: una exposición para la catedral románica perdida de Oristano”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 24, pp. 39-49, para la nota p. 45.

La serpiente es un animal con un marcado simbolismo negativo, y en último término, es una de las representaciones paradigmáticas del diablo⁵¹². La relación entre el reptil y los oídos puede rastrearse en algunos ejemplos de la plástica románica y su representación se asocia a los pecados de la audición, esto es, lo que no debe ser escuchado y los engaños y malos consejos susurrados por el maligno. F. Villa-Belda identifica una escena de estas características en un capitel de la ventana interna absidal de Arroyo de la Encomienda, en Valladolid; para la autora estamos ante la representación de un clérigo pecaminoso⁵¹³.

La serpiente forma también parte habitual de los castigos infernales. Un buen ejemplo lo encontramos en el célebre Infierno de la portada occidental de la iglesia de Sainte-Foy de Conques en Auvergne, en la que la presencia de los ofidios es patente: en el extremo derecho de la composición⁵¹⁴, una figura con una marcada frontalidad es mordida a la altura de las orejas por una de las múltiples serpientes. Son muchos más los ejemplos que se pueden traer a colación, ya que conforme avanzamos hacia la Baja Edad Media los ciclos de las condenas infernales se van sofisticando y las serpientes aparecerán en una infinidad de variaciones formales.

Junto a las ideas de pecado y castigo, la plasmación visual del hombre con la serpiente en los siglos plenomedievales configura el tipo iconográfico denominado por

⁵¹² Para la serpiente en el arte románico véase HERRERO MARCOS J. (2010), p. 177-188.

⁵¹³ VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), p. 213.

⁵¹⁴ En el tímpano se establece una interesantísima narración secuencial donde las serpientes parecen nacer en el Diablo y avanzar hacia los diferentes pecadores. En la representación del castigo del avaro se produce una bella metáfora visual, ya que la propia cuerda del ahorcado se contorsiona como la serpiente. La bibliografía sobre Conques es amplia, por lo que indicamos solamente algunos trabajos referenciales y remitimos a su aparato bibliográfico. BONNE J. C. (1985), *L'art roman de face et de profil: le tympan de Conques*, Paris. BOUSQUET J. (1973), *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille. BOUSQUET L. (1948), *Le Jugement dernier au tympan de l'église Sainte-Foy de Conques*, Rodez. BOUILLET A. (1893), "Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle", *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LIII, p. 117-128. CAZES, Q (2006), "L'abbatiale de Conques: genèse d'un modèle architectural roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII, pp. 103-116. DESCHAMPS P. (1941), "Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin monumental*, t. C, p. 239-264. DURLIAT M. (1990). FOCILLON H. (1931), *L'art des sculpteurs romans: recherches sur l'histoire des formes*, Paris. GAILLARD G. et ali. (1963), *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire. GAILLARD G. (1966), "Sainte-Foy de Conques: sa place dans l'histoire de l'art et les églises de pèlerinage", *Separata de la Revista Principe de Viana*, n° 102 y 103, pp. 5-9. HUANG L. (2014a), "Le chantier de Sainte-Foy de Conques: éléments de réflexion", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLV, pp. 93-105. HUANG L. (2014b), "Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques: état de la question et perspectives", *Études Aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, pp. 87-100. MÂLE É. (1922). PORTER A. K. (1923). VERGNOLLE É., PRADALIER H., POUSTHOMIS-DALLE N. (2009), "Conques, Sainte-Foy: l'abbatiale romane", *Congrès archéologique de France*, CLXVII, 2009, p. 71-160.

W. Weisbach *homme aux serpents* (el autor señala el ejemplo de un capitel en la iglesia de San Isidoro en León), y que funcionaría como la representación masculina de la lujuria. En cualquier caso, esta es una imagen mucho menos frecuente que el iconema femenino.

A modo de recapitulación, y a luz del tosco y reducido ejemplar gallego, se plantean las siguientes preguntas: ¿estamos ante la imagen de un pecador, o es más bien la imagen de un castigo infernal? ¿Se trataría quizá de una particular imagen de la lujuria?

El cotejo con los paralelos señalados lleva a la conclusión de que en ninguno de los tres casos la imagen se desarrolla de la misma manera que en nuestro capitel. Sin embargo, en las escenas de los castigos infernales encontramos representaciones con importantes similitudes en las que las serpientes salen de los oídos de las figuras, y no al revés, como en la mayoría de los ejemplos señalados previamente⁵¹⁵. Nos referimos a algunas imágenes del Diablo en las representaciones de los condenados. En el mosaico de la cúpula del baptisterio de San Juan en Florencia, fechado hacia 1270, se aprecian claramente dos serpientes saliendo de las grandes orejas de Satán que devoran sendas almas de pecadores. Un nuevo Satán con serpientes en las orejas es reproducido por Giotto en su Juicio Final de la Capella Scrovegni de Padova entre 1303 y 1305, y ya en el siglo XV, en torno a 1470, en los frescos de la capilla de la Virgen en San Michele Mondoví en el Piamonte⁵¹⁶; en este último ejemplo, las serpientes son el verdadero *leit motiv* e hilo conductor de un ciclo donde, en mayor o menor medida, todas las condenas a los pecados capitales (identificados además con los correspondientes *tituli*) son ejecutadas por serpientes.

De entre todas las posibles lecturas propuestas, son estas imágenes del Diablo las que se asemejan más a la representación del capitel. Sin embargo, debemos tener en cuenta que todas ellas son de cronologías muy posteriores y del lejano ámbito geográfico itálico. Además de las serpientes, no hay ningún otro atributo (¿cuernos?) que nos permita aseverar que esta cabeza sea una imagen demoniaca. A pesar de estas limitaciones, las similitudes son evidentes. Todo ello nos lleva a pensar que el conjunto de la representación del capitel transmite el concepto de la disputa (“siameses” con

⁵¹⁵ Una muestra de esta representación en el románico de Galicia puede verse en uno de los capiteles de la girola de la catedral de Compostela, donde la imagen de la lujuria es mordida en sus oídos por serpientes.

⁵¹⁶ Pueden verse reproducciones de estas imágenes en CASAGRANDE C. (2009), figuras 3, 26 y 36.

espada, combate de leones) que esta nace del Maligno, y que, en última instancia, el fiel debe prevenirse contra estos pecados. La clara voluntad de relacionar al oído con la imagen negativa nos lleva a pensar en pecados transmitidos por la palabra y, por lo tanto, recibidos por la audición.

El último de los elementos esculpidos en el capitel es el triángulo equilátero que está en la sección superior de la cara frontal del capitel. Más que de una única forma geométrica, deberíamos hablar de dos triángulos superpuestos y de menor tamaño el interior. Diferimos en la apreciación de S. San Cristobal sobre el carácter trinitario de la representación y nos inclinamos por considerarlo un elemento netamente decorativo. La pieza geométrica recuerda a trabajos en metal o incluso a una pieza de joyería. ¿Puede esto significar que el modelo para esta representación estuvo en una obra de orfebrería?

En el cimacio sobre el capitel encontramos el mismo tipo de decoración vegetal visto en el capitel precedente, con hojas trifolias enmarcadas en circunferencias que nacen de los propios tallos de las hojas. Tras el análisis del conjunto de capiteles, y la observación in situ parece que estos triángulos no sean más que huellas dejadas por la manera de trabajar la superficie del capitel “en negativo”.

1.3.3 Capitel nº 3: decoración vegetal

El siguiente ejemplo es notablemente diferente a los anteriormente analizados. Frente al capitel de los caballeros y los leones, en la semicolumna oriental del primer pilar compuesto de la nave septentrional, se encuentra otro con decoración completamente vegetal (figura 19). El concepto general de la cesta es una relectura muy esencial del orden corintio clásico con un doble nivel de hojas que se enroscan en espiral en los extremos. Para R. Yzquierdo estas pequeñas volutas no tienen parangón en cuanto a su marcadísima geometrización⁵¹⁷. De nuevo, en la parte superior de la cesta puede apreciarse un triángulo similar al del capitel anteriormente descrito pero con la salvedad de que este carece de la más mínima decoración. La excepcionalidad de esta pieza viene dada también por su naturaleza anicónica en medio de un conjunto de capiteles caracterizados por desarrollar una abundante carga figurativa. Como ya hemos

⁵¹⁷ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46.

señalado, solamente encontramos hoy en día tres soportes de tipo vegetal en el conjunto del templo, siendo este por lo tanto uno de ellos.



Figura 19: Capitel vegetal

1.3.4 Capitel nº 4: el festín de Herodes y la degollación de san Juan Bautista

El capitel número 4 (siempre siguiendo la numeración de R. Yzquierdo), frontero con el que hemos dado por llamar “el de los caballeros y leones”, es sin ninguna duda uno de los ejemplares más célebres de todo el templo y también uno de los más reconocibles en cuanto a su iconografía (figura 20). Fue J. Villa-amil el que proporcionó la primera descripción detallada del capitel:

(...) Uno de los capiteles del interior representa la Degollación de San Juan Bautista. Aparece en un lado, y de frente, Herodes (...) A la izquierda de Herodes está Herodías que viene a recoger la cabeza del Bautista (...) el Bautista, vestido de alba y casulla, es degollado de pie, con un cuchillo, por un individuo de traje corto (...) ⁵¹⁸.

El análisis de J. Villa-amil ha sido el que ha sentado las bases para el estudio de esta pieza, y la identificación de la narración con los diversos pasajes de la *passio* de San Juan sigue siendo la aceptada hoy en día. El conjunto de trabajos que se acercaron a

⁵¹⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), pp. 50-51.

San Martiño de Mondoñedo siguió la senda iniciada por este historiador. La descripción y filiación de la escena no ha sido discutida, y no fue hasta el primero de los trabajos de M. Castiñeiras sobre el templo lucense cuando se empezaron a ampliar las reflexiones acerca de esta imagen y sus posibles paralelos. Volveremos sobre ello más adelante.

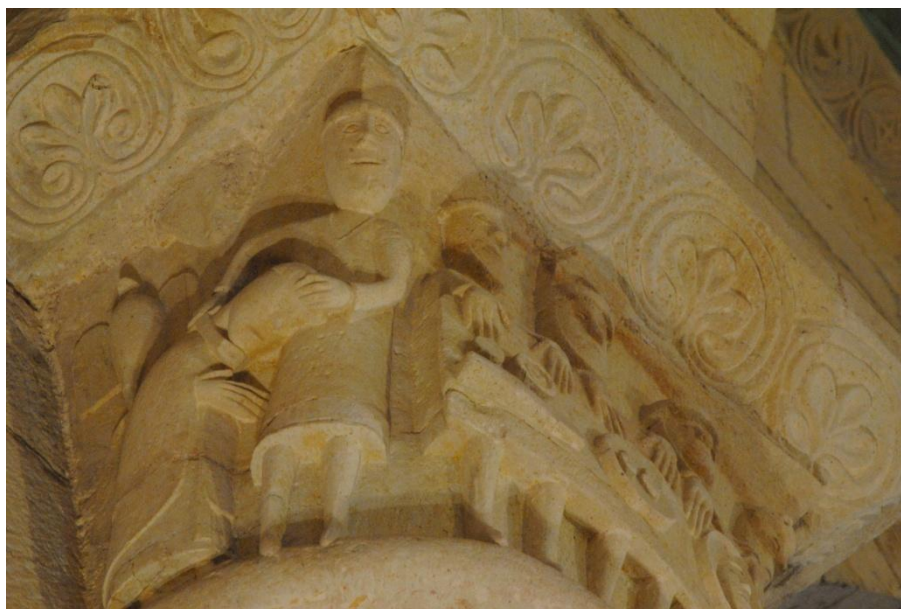


Figura 20: Degollación de San Juan Bautista

La historia de la degollación del Bautista es recogida por la tradición textual bíblica⁵¹⁹. El rey Herodes hace ejecutar al Bautista a petición de la hija de su mujer Herodías. La joven, tras un baile, pide la cabeza de Juan influenciada por su madre. El rey había hecho encerrar a Juan tras reprocharle este que se hubiese casado de forma ilícita con Herodías, mujer divorciada de su hermano Felipe. El odio de Herodías hacia Juan proviene de este reproche, y será finalmente este el motivo que lleve a su martirio. Así se narra en los Evangelios de Mateo y Marcos:

(...) En aquel tiempo, la fama de Jesús llegó a oídos del tetrarca Herodes, y él dijo a sus allegados: este es Juan el Bautista; ha resucitado de entre los muertos, y por eso se manifiestan en él poderes milagrosos. Herodes, en efecto, había hecho arrestar, encadenar y encarcelar a Juan, a causa de Herodías, la mujer de su hermano Felipe, porque Juan le decía: «No te es lícito tenerla». Herodes quería matarlo, pero tenía miedo del pueblo, que consideraba a Juan un profeta. El día en que Herodes festejaba su cumpleaños, la hija de Herodías bailó en público, y le agradó tanto a

⁵¹⁹ Para la tradición textual véase WALKER VADILLO M. A. (2016), “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15, pp. 89-107. Para la elaboración de esta tesis hemos utilizado la Biblia de la Biblioteca de Autores Cristianos del año 2010.

Herodes que prometió bajo juramento darle lo que pidiera. Instigada por su madre, ella dijo: Tráeme aquí sobre una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey se entristeció, pero a causa de su juramento y por los convidados, ordenó que se la dieran y mandó decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue llevada sobre una bandeja y entregada a la joven, y esta la presentó a su madre. Los discípulos de Juan recogieron el cadáver, lo sepultaron y después fueron a informar a Jesús (...)

Mateo, 14, 1-12

(...) En aquel tiempo, Herodes había mandado prender a Juan y lo había metido en la cárcel encadenado. El motivo era que Herodes se había casado con Herodías, mujer de su hermano Felipe, y Juan le decía que no le era lícito tener la mujer de su hermano. Herodías aborrecía a Juan y quería quitarlo de en medio; no acababa de conseguirlo, porque Herodes respetaba a Juan, sabiendo que era un hombre honrado y santo, y lo defendía. En muchos asuntos seguía su parecer y lo escuchaba con gusto. La ocasión llegó cuando Herodes, por su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a sus oficiales y a la gente principal de Galilea. La hija de Herodías entró y danzó, gustando mucho a Herodes y a los convidados. El rey le dijo a la joven: Pídeme lo que quieras, que te lo doy. Y le juró: Te daré lo que me pidas, aunque sea la mitad de mi reino. Ella salió a preguntarle a su madre: ¿qué le pido? La madre le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entró ella enseguida, a toda prisa, se acercó al rey y le pidió: Quiero que ahora mismo me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey se puso muy triste; pero por el juramento y los convidados no quiso desairarla. Enseguida le mandó a uno de su guardia que trajese la cabeza de Juan. Fue, lo decapitó en la cárcel, trajo la cabeza en una bandeja y se la entregó a la joven; la joven se la entregó a su madre. Al enterarse sus discípulos, fueron a recoger el cadáver y lo enterraron (...)

Marcos, 6, 17-29.

Además del relato bíblico, la narración del martirio se encuentra recogida en las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo (XVIII, V, 2). Es el autor hebreo el que nos proporciona el nombre de la hija de Herodías, que está ausente como hemos visto en los textos evangélicos y que es una constante en las representaciones iconográficas de este pasaje.

(...) Herodias, su hermana, casó con Herodes (Filipo), el hijo de Herodes el Grande que éste tuvo con Mariamne, la hija del pontífice Simón. Tuvieron una hija, Salomé; después del nacimiento de ésta, Herodias, que se propuso violar las leyes nacionales, casó con Herodes (Antipas), hermano de su esposo del mismo padre, apartándose del primer marido mientras éste vivía (...)

Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*, V, 4.

(...) Algunos judíos creyeron que el ejército de Herodes había perecido por la ira de Dios, sufriendo el condigno castigo por haber muerto a Juan, llamado el Bautista. Herodes lo hizo matar, a pesar de ser un hombre justo que predicaba la práctica de la virtud, incitando a vivir con justicia mutua y con piedad hacia Dios, para así poder recibir el bautismo. Era con esta condición que Dios consideraba agradable el bautismo; se servían de él no para hacerse perdonar ciertas faltas, sino para purificar el cuerpo, con tal que previamente el alma hubiera sido purificada por la rectitud. Hombres de todos lados se habían reunido con él, pues se entusiasmaban al oírlo hablar. Sin embargo, Herodes, temeroso de que su gran autoridad indujera a los súbditos a rebelarse, pues el pueblo parecía estar dispuesto a seguir sus consejos, consideró más seguro, antes de que surgiera alguna novedad, quitarlo de en medio, de lo contrario quizá tendría que arrepentirse más tarde, si se produjera alguna conjuración. Es así como por estas sospechas de Herodes fue encarcelado y enviado a la fortaleza de Maquero, de la que hemos hablado antes, y allí fue muerto. Los judíos creían que en venganza de su muerte, fue derrotado el ejército de Herodes, queriendo Dios castigarlo (...)

Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*, V, 2.

Regresando al capitel, observamos como todos los elementos nucleares de la tradición textual están presentes en la imagen. Esta sigue una estructura narrativa tripartita a modo de friso, correspondiendo cada una de las tres caras del capitel a un momento diferente del ciclo del martirio del santo. En la cara larga de la cesta, la mayor parte de la superficie es ocupada por la gran mesa del banquete. La perspectiva de esta se fuerza intencionadamente para que los elementos del cenáculo sean perfectamente visibles. Los objetos de la izquierda son los más difíciles de identificar: pueden verse dos formas circulares y una tercera alargada y tendente a la forma rectangular; para

Villa-mil se trata de *un pan y la hoja de un cuchillo enorme* y una fuente vacía⁵²⁰. El resto de la mesa, siempre desde la descripción del historiador, la ocupan dos fuentes más de mayores dimensiones: una (la central) con dos aves, y la del extremo con la cabeza del Bautista (figura 21).

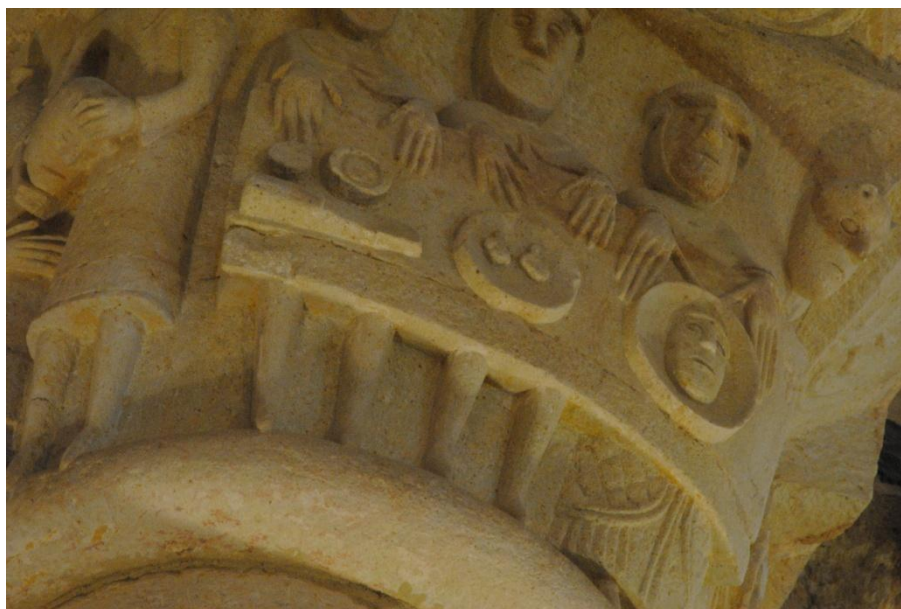


Figura 21: Detalle de la mesa

La presencia de la cabeza sobre el plato no permite discusión. Es una cabeza de frente con los rasgos anatómicos esenciales (incisión horizontal para la boca, nariz con mayor volumen y ojos almendrados) y un cabello con un sencillo flequillo que se abre en el centro. Más dudas suscitan las aves sobre la fuente central. En su trabajo, J. Villamil acompaña el texto con una ilustración del capitel donde se identifican sin atisbo de duda dos pequeñas aves. En la visión actual *in situ*, e incluso tras revisar las fotografías en soporte informático, no son distinguibles dichas aves sino más bien se observan dos formas circulares.

Sobre cada plato se disponen tres figuras que, siguiendo de nuevo a J. Villamil, se corresponden con Herodes en el extremo derecho, Herodías en el centro y un tercer comensal anónimo en el extremo izquierdo. A tenor del cotejo de la escena con los pasajes bíblicos, y siguiendo la lectura planteada por J. Yarza⁵²¹, parece razonable invertir estas identificaciones y que la figura central se corresponda con Herodes y la lateral con Herodías, ya que según el relato es a ella a la que se le entrega la cabeza del

⁵²⁰ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 50.

⁵²¹ YARZA LUACES J. (2001), “Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150” en VALLE PÉREZ J. C. (ed.), *El arte románico en Galicia y Portugal, -A arte românica em Portugal e Galiza*, A Coruña-Lisboa, pp. 56-87, para la nota p. 62.

Bautista. De este modo, es Herodías en el extremo izquierdo la que tiene una vestimenta más distintiva, al llevar una larga túnica hasta los pies y manto con una suerte de cuadrícula decorativa. En las otras dos figuras, Herodes y el personaje anónimo, vemos las piernas bajo la mesa, por lo que presumimos que visten túnicas más cortas. Esta diferencia de vestimenta ayuda a diferenciar visualmente a ambos géneros.

Los rostros son también muy esenciales y *muestran rasgos sumarios pero de fuerte expresividad*⁵²². Sobre las cabezas portan una especie de tocado con velo. En el caso de Herodes (la figura central en nuestra lectura) el adorno de la cabeza es más complejo, de mayor tamaño y con una segunda pieza sobre él, y parece querer distinguirlo jerárquicamente como rey. La expresividad transmitida por los rostros se ve acentuada por unas inmensas manos que se apoyan en la mesa y en las que destacan unos largos y estrechos dedos. Tanto la vehemencia de rostros y sobre todo manos, como el tipo de tocados, nos recuerdan a algunos ejemplos miniados altomedievales, muy especialmente a las imágenes de los reyes visigodos en la miniatura de los códices Albeldense (Biblioteca del Monasterio del Escorial, sig. D.I.2) y Emilianense (Biblioteca del Monasterio del Escorial, sig. D.I.1)⁵²³. Las palabras que S. de Silva y Verástegui dedica al modo de representar las manos por parte de Vigila, iluminador del Albeldense, resultan completamente extrapolables al “maestro de Mondoñedo”: *muy característico de este maestro son los gestos de las manos desproporcionadamente grandes pero muy expresivas y gesticulantes*⁵²⁴.

En el ángulo superior derecho se encuentra una pequeña cabeza con dos orejas de animal que se asemeja a un gato y que parece representar la idea del mal que propicia los acontecimientos narrados⁵²⁵. La presencia de cabecillas en capiteles con un gusto decorativo puede encontrarse en un amplio abanico de edificios del primer románico,

⁵²² YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 46.

⁵²³ Las miniaturas de este códice han sido estudiadas por SILVA Y VERÁSTEGUI S. de (1984), *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, pp. 46-52 y 375-419. Véase también GALVÁN FREILE F. (2011), “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen. El “Códice Albeldense”, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., GALVÁN FREILE F. (coords.), *Imágenes del poder en la Edad Media (Selección de estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, Vol. 1, 2011, pp. 225-294.

⁵²⁴ SILVA Y VERÁSTEGUI S. de (1984), p. 49.

⁵²⁵ J. Villa-amil ya señala esta identificación, sin embargo duda entre la imagen del gato o la del zorro. La falta de un hocico prominente nos lleva a quedarnos con la primera, pero siempre con reservas, ya que la calidad de la talla no permite afirmarlo taxativamente. El gato es un animal poco representado en los años del románico y su presencia en los bestiarios se reduce a la miniatura correspondiente y a un único texto extraído de Isidoro de Sevilla. De manera general, su imagen se asocia al mal. HERRERO MARCOS J. (2010), pp. 122-125.

desde la Lombardía en la iglesia de San Teodoro en Pavía hasta la Inglaterra normanda en la capilla del castillo de Durham, y cuyo significado no siempre es conocido⁵²⁶.



Figura 22: Salomé

La cara corta derecha del capitel está ocupada íntegramente por una figura femenina que identificamos como Salomé (figura 22), la hija de Herodías, y cuyo baile propició la muerte del Bautista. Viste túnica y manto hasta los pies y lleva sus brazos hacia adelante transmitiendo sensación de movimiento y, en último término, la idea del baile, pero esta parte del capitel se encuentra en muy mal estado de conservación y las manos se han perdido. Salomé no lleva ningún atributo a excepción de la vestimenta y del cabello, simplemente silueteado por unas leves incisiones. El cabello suelto y largo es una clara convención visual que la identifica como mujer pecaminosa.

En la cara contraria, el espacio es ocupado por dos figuras humanas y un ave. La identificación de los personajes no deja lugar a dudas. El sayón puesto en pie lleva su espada al cuello de un san Juan que, arrodillado, está a punto de recibir martirio. La representación del verdugo ocupa el ángulo del capitel, buscando el equilibrio compositivo con la cabeza del gato, y viste túnica corta. Por su parte, y en marcado contraste, Juan viste túnica alba y casulla⁵²⁷. Tras el Bautista se encuentra un ave, ciertamente inusual en este tipo de escenas, que para J. Villa-amil es la representación

⁵²⁶ Para unas notas sobre el templo lombardo véase ARSLAN E. (1955), pp. 103-118. Para la capilla inglesa WOOD R. (2010), "The norman chapel in Durham Castle", *Northern History*, XLVII, pp. 9-48.

⁵²⁷ Llama nuestra atención el hecho de que sean tres los personajes que vestan túnicas largas y tres los que vestan túnicas cortas. ¿Estamos ante un recurso narrativo para destacar a unos personajes frente a los otros?

del Espíritu Santo y hace *pendant* con la imagen maligna del gato⁵²⁸. No coincidimos con esta lectura, y pensamos más bien, que el ave pueda ser un águila. Esta lectura ya fue planteada por R. Yzquierdo, quien además puso de manifiesto la similitud de este águila con la que se encuentra en el antependio, y de la que hablaremos en líneas sucesivas.

Existe un cuarto elemento en esta cara del capitel que ha sido pasado por alto. A la derecha, entre el ave y el Bautista, volvemos a encontrar un triángulo en la cesta. Insistimos en que es una marca característica de este maestro, sin una función narrativa o simbólica aparente.

La imagen de san Juan Bautista va a ser muy representada a lo largo de la Edad Media y de toda la historia del arte occidental. San Juan es una figura central de la cultura cristiana al ser considerado el último de entre los profetas de Israel, el primero de los mártires y el principal de los precursores de Cristo. Su papel de bisagra entre la Antigua y la Nueva Ley se ve reforzado por impartir el ministerio del bautismo entendido como una primera resurrección. Su indisoluble asociación con la figura de Cristo como su principal precursor, así como su calidad de instaurador del bautismo, hacen de él un santo de enorme popularidad desde inicios del cristianismo.

Por ello, su imagen aparece ya en los orígenes del arte paleocristiano. En estos momentos fundacionales del cristianismo en el contexto de la sociedad romana se van a propiciar aquellos iconemas relacionados con los discursos fundamentales de la fe; por ello la escena más empleada para representar a San Juan será la del bautismo, al ser este el sacramento de entrada en la comunidad. Encontramos ejemplos de ello en las pinturas del Cubículo de los Sacramentos en las Catacumbas de Calixto o en la cúpula del Baptisterio de los Arrianos y en el de los Ortodoxos en Ravenna. La importancia de la figura para las artes plásticas y para la primera religiosidad cristiana queda patente tras la lectura del *Liber Pontificalis*, en el que se recoge la noticia de que el propio emperador Constantino mandó construir una gran estatua de plata del Bautista para que acompañase a la de Cristo en el baptisterio de Letrán en Roma⁵²⁹. Las representaciones del hijo de Isabel y el sacerdote Zacarías serán habituales desde estos primeros compases hasta los albores de la Edad Moderna, y podemos encontrar imágenes del

⁵²⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), pp. 50-51.

⁵²⁹ MÂLE É. (1958), *Les saints compagnons du Christ*, París, p. 46.

santo desde la pintura bizantina hasta la capilla de San Juan en Palacio de los Papas en Avignon⁵³⁰.

Los tipos iconográficos más habituales a la hora de representar a san Juan son aquellos que ilustran algunos de los episodios más destacados de su vida y ministerio (visitación de María a Isabel, nacimiento, predicación, etc); pero sin ninguna duda, y por los motivos que ya hemos apuntado, la iconografía más extendida del santo es la que representa el Bautismo de Cristo⁵³¹. Además de la escena del cénit de su labor ministerial, veremos a san Juan en escenas de tipo presentativo, generalmente vestido con la piel del camello a modo de eremita y mostrando al Cordero Místico. De entre este tipo de imágenes en solitario existe una muy particular forma de representación en la cristiandad oriental donde uno de los atributos de san Juan son las alas de los ángeles; Esta particular iconografía alada va a sobrepasar la Edad Media, y en la Rusia de los siglos XVI, XVII y XVIII seguirán produciéndose estos iconos de tradición bizantina donde San Juan se muestra como un ángel.

También en el entorno de la cristiandad oriental debió de nacer la narración visual del festín de Herodes y el consiguiente martirio de san Juan. El ejemplo más antiguo de la degollación de san Juan se encuentra en el *Codex Sinopensis* (Suppl. Gr 1286, Gregory-Aland no. O o 023) custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia y fechado en el siglo VI⁵³². El códice contiene el Evangelio de san Mateo en un suntuoso pergamino púrpuro con letras de oro. En la sección inferior del folio 10v se desarrolla la escena en dos actos⁵³³: la narración se inicia por la derecha, donde vemos a san Juan a punto de ser ajusticiado, junto a dos soldados y en un presidio cuya arquitectura

⁵³⁰ Para un mayor conocimiento del recorrido de la figura de San Juan Bautista en la cultura medieval, véase: VV.AA., *Jean Baptiste le Précurseur au Moyen Age*, Aix-en-Provence, 2002.

⁵³¹ En el arte románico gallego el Bautismo de Cristo lo encontraremos representado en una fecha algo más tardía, en torno a 1150, en el capitel izquierdo del arco triunfal de San Salvador de Balboa. YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), pp. 252-253. Se debe tener en cuenta que este hecho puede ser mero fruto del azar. Un breve resumen sobre la iconografía de san Juan puede verse en la entrada correspondiente de la base de datos online de iconografía medieval de la Universidad Complutense de Madrid, CARVAJAL GONZÁLEZ H. (2014), San Juan Bautista, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/san-juan-bautista>, consultado por última vez el 19/07/2017.

⁵³² El códice fue comprado por un soldado francés en la ciudad griega de Sinope en 1899, OMONT H. A. (1901), "Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpre et orné de miniatures, conservé à la Bibliothèque nationale (no. 1286 du supplément grec)", *Tiré des Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques. Tome XXXVI*, 599-676. Para el estudio de sus miniaturas véase GRABAR A. (1948), *Les peintures de l'Évangéliste de Sinope (Bibliothèque Nationale, Suppl. Gr. 1286) reproduites en fac-similé*, París.

⁵³³ La imagen puede consultarse en línea en la digitalización del folio en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538881h/f4.image.r=suppl%C3%A9ment%20grec%201286>, consultado por última vez el 17/12/17.

presenta planta circular; a la izquierda está el banquete con una serie de personajes recostado en torno a una mesa redonda, frente a la cual un soldado se dispone a entregar a Salomé la cabeza del Bautista en una fuente. En los extremos del folio, y enmarcando la composición, dos figuras nimbadas sostienen sendas cartelas.

Es patente que estamos ante la misma escena presente en el capitel de la primitiva catedral de Mondoñedo, pero las diferencias entre el ejemplo escultórico y la miniatura del *Codex Sinopensis* son importantes. En el códice, el iluminador se ha decantado por una forma de representación del cenáculo a la *maniera antica*, es decir, con los personajes dispuestos alrededor de una mesa circular y más bien recostados que sentados⁵³⁴. Por el contrario, en el capitel la mesa es cuadrangular y los comensales se sientan ante ella. Disposiciones similares a la de la miniatura del Sinopense se encuentran en códices del mismo ámbito cultural y de similar cronología. Una buena muestra puede verse en el folio 5r del *Códex Rossanensis* o Códice de Rossano (Gregory-Aland no. Σ o 042), donde se representa la Última Cena con idéntica composición⁵³⁵. Por su parte, en la miniatura hispana altomedieval, en algunas de las copias de los beatos se ilumina el pasaje del festín de Baltasar donde se recupera o mantiene este modo antiquizante de disponer mesa y comensales alrededor de una mesa circular. Sirva como ejemplo la miniatura del folio 235r. del beato del monasterio de Santo Domingo de Silos (Add. Ms 11695) en Burgos y conservado en la British Library de Londres⁵³⁶.

Asimismo, frente a los dos momentos narrativos de la iluminación del códice, encontramos en el capitel tres escenas diferenciadas en cada una de las caras. En el templo gallego la figura de Salomé ocupa un espacio individual y marca un tercer punto focal del relato, que se suma a las escenas del banquete y de la decapitación. Hay una

⁵³⁴ En algunos ejemplos de la plástica románica de finales del XI pervive este tipo de cenáculo. En la iglesia capuana de Sant'Angelo in Formis en el fresco de la Última Cena (1067-1087) se mantiene esta tradición cuyas muestras visuales más antiguas datan del siglo III en el mosaico de una vivienda romana en Séforis. En el mundo italo-bizantino va a pervivir y podemos encontrar ejemplos desde el siglo VI en Sant'Apollinare Nuovo hasta el siglo XII en la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia.

⁵³⁵ El códice se custodia en el museo de la catedral italiana de Rossano. MAFFEI F. de (2003), "Il codice purpureo di Rossano", en PACE V. (coord.), *Calabria bizantina*, Roma, pp. 161-182.

⁵³⁶ FRANCO MATA M^a. A. (2003), "Las ilustraciones del Beato del Monasterio de Santo Domingo de Silos: consideraciones sobre cronología, autores y estilo", *Beato de Liébana: códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, v.2, Barcelona. WILLIAMS J. (2002), *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. v. 4: The eleventh and twelfth centuries*, Londres, pp. 31-41. WILLIAMS J., MARTIN T. (ed.) (2017), *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam, p. 112-115. Para una bibliografía más amplia remitimos al aparato crítico de estas obras referenciales.

clara voluntad de destacar a este personaje, anhelo que no existe en el ejemplo miniado, donde Salomé está claramente integrada en la escena del cenáculo⁵³⁷. En la iconografía occidental Salomé es una figura central en la narración, y de modo habitual tendrá un papel protagonista⁵³⁸. En la mayor parte de las imágenes que conocemos de la pasión de san Juan Bautista, la hija de Herodías aparece en el momento del baile con un marcado sentido pecaminoso alusivo al mundo de la lujuria. La plasmación del movimiento inherente a la danza supuso, además, un reto técnico y compositivo para los artistas en todos los soportes.

Una de las muestras más antiguas de esta escena producida en la geografía del cristianismo occidental, y que haya llegado hasta nuestros días, es la que se encuentra en el evangelario carolingio de la catedral de Chartres (París, BnF, Ms. Lat. 9386, fol. 146v, fol. 147r) fechado en la segunda mitad del siglo IX⁵³⁹. En una cronología también altomedieval, durante el periodo lombardo, debió de producirse el relieve más antiguo conocido con la representación de este tema (al menos para el autor), y que hoy, se encuentra reutilizado en el extremo superior izquierdo de la fachada de Santa María de Vicopisano en la Toscana⁵⁴⁰. En él, dos figuras ajustician al Bautista; uno de los verdugos sujeta al santo mientras el otro sostiene la espada. La factura es tosca y los rasgos anatómicos son muy esenciales (especialmente en unos rostros almendrados con unos someros trazos faciales característicos del trabajo a bisel del periodo lombardo altomedieval) pero, a pesar de ello, el artista sabe transmitir la carga dramática de la escena por medio de una rica variedad de gestos, especialmente con unos brazos que dibujan la violencia y el dinamismo de la imagen. Además de esta fuerte carga expresiva, lo más llamativo del relieve es como de nuevo se repite la convención visual por la que se destaca al personaje central con una vestimenta talar hasta los tobillos,

⁵³⁷ Si bien es cierto que se le destaca cromáticamente por medio de una túnica rosácea que contrasta con los tonos grisáceos del resto de comensales, la figura de Salomé no ocupa un lugar diferencial aislada del cenáculo como en el ejemplo de Mondoñedo. La diferencia de soportes debe ser tomada en cuenta, el capitel “necesita” cubrir sus tres caras, generando una pauta, mientras que el espacio de representación del folio es más uniforme.

⁵³⁸ Para la figura de Salomé en el arte medieval consúltese WALKER VADILLO M. A. (2016), pp. 89-107.

⁵³⁹ El miniaturista transmite de un modo muy expresivo el movimiento del baile de Salomé, sita en la sección inferior derecha del folio. Al reparar en la mesa se aprecia como la configuración de la cena parece ocupar un lugar intermedio entre la tradición oriental y los cenáculos del románico. La mesa aún tiende a la circularidad pero los asistentes al festín se sientan tras ella en fila. La digitalización del folio con la miniatura puede verse en el siguiente enlace <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423840t/f302.image>

⁵⁴⁰ Sobre esta pieza y su contexto véase TESTI CRISTIANI M. L. (2011), *Corpus della scultura altomedievale, XIX, La diocesi di Pisa*, Spoleto.

frente al faldín corto que visten los sayones que le acompañan. Debemos hacer notar que ambas características están también en el capitel de la primitiva sede de Mondoñedo. En Vicopisano faltan el resto de etapas de la narración, si bien al ser el relieve una pieza reutilizada es plausible que formase parte de un conjunto más amplio con la narración completa de los acontecimientos bíblicos.

Entre los ejemplos más paradigmáticos y sobresalientes de la representación del ciclo de san Juan Bautista está la célebre Columna de Bernward en la catedral de Santa María de Hildesheim (ca. 1000), formando parte de un conjunto más amplio de la vida de Cristo. El relieve de Hildesheim presenta una ordenación más coincidente con el capitel de San Martiño, especialmente en el tipo de mesa, donde ya se ha abandonado la costumbre oriental. La representación se populariza en el siglo XII y puede encontrarse en una amplia geografía y una gran variedad de soportes, como en el tímpano de Saint-Martin d'Ainay en Lyon, los capiteles de Saint-Sever en Landes (figura 23) y Saint-Etienne de Toulouse, en las puertas de San Zenón en Verona o en el dintel del Baptisterio de San Juan Bautista en Parma de Benedetto Antelami⁵⁴¹. En todos los ejemplos mencionados la composición tipo es la misma (danza de Salomé, festín de Herodes y degollación del Bautista) y coincide en gran medida con la del capitel mindoniense⁵⁴².

⁵⁴¹ Reproducciones de estas y otras imágenes pueden encontrarse en WALKER VADILLO M. A. (2016), pp. 104-107.

⁵⁴² En la misma cronología y también en Galicia se encuentra un ejemplo casi idéntico a este en uno de los capiteles del templo tudense de San Bartolomé de Rebordáns. Omitimos toda información sobre este ejemplo aquí ya que el capitel de la antigua sede catedralicia de Tui será tratado en un capítulo propio, donde se retomará a su vez esta pieza mindoniense.

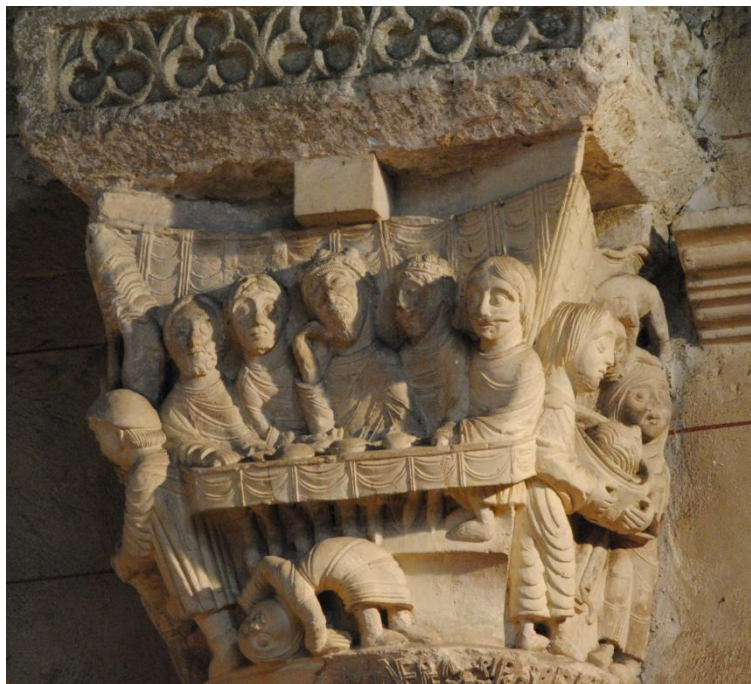


Figura 23: Cenáculo de Herodes en Saint-Sever en Landes

En los reinos ibéricos puede rastrearse una antiquísima representación de la Degollación de San Juan Bautista, cuya particularidad radica en que la escena se encuentra aislada y no como parte de una narración más extensa. Nos referimos a la miniatura del folio 235v del *Antiphonarium Mozarabicum* de la catedral de León (León, Archivo Catedralicio núm. 8), fechado a inicios del siglo X. En palabras de J. Yarza es *una obra poco afortunada* y con una composición sencilla, con el verdugo sosteniendo a Juan por el cabello haciendo que se incline hacia él⁵⁴³. La calidad de la miniatura es baja y el folio está deteriorado, especialmente en la zona del pecho y el rostro del verdugo, pero a pesar de ello pueden apreciarse llamativas similitudes con el modo de entender la misma escena en el capitel objeto de estudio. Al igual que en Mondoñedo, existe una manifiesta voluntad de diferenciar a los personajes por medio de sus vestimentas y el modo de resolverlo es idéntico: el verdugo viste con un faldín corto y Juan con túnica y manto.

M. A. Castiñeiras ha señalado acertadamente como la división tripartita de la escena responde a la adaptación al formato monumental de un tema cuyo origen y modelo está posiblemente en el mundo de la iluminación de manuscritos, y pone como

⁵⁴³ YARZA LUACES J. (1976), “Las miniaturas del Antifonario de León”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 42, pp. 181-210.

ejemplo la citada miniatura de Chartres⁵⁴⁴. Las relaciones iconográficas entre la miniatura francesa y el capitel son indiscutibles. La presencia de imágenes de este ciclo en las producciones hispanas, como la mencionada del antifonario leonés, plantea cuestiones y abre nuevas vías acerca de la recepción de los modelos miniados por parte de la escultura románica peninsular. Quizá la pregunta pertinente sería la siguiente: ¿existieron ciclos completos sobre el martirio de san Juan Bautista en la miniatura hispánica similares al del ejemplo galo que hubiese servido como fuentes visuales para estos talleres? La existencia de la decapitación en el código leonés parece conceder carta de crédito a esta hipótesis.



Figura 24: Detalle águila

Finalmente, la imagen que cierra la composición, y también el relato, es la del águila que se encuentra tras el verdugo y el santo (figura 24), que es sin duda la más particular y la menos común en los ciclos sobre los últimos momentos de la vida de san Juan Bautista. En la cara corta izquierda del capitel, tras el hombro del Bautista se distingue un ave. Ya ha sido apuntado como la historiografía de fines del XIX e inicios del XX identificaba erróneamente a este animal con la paloma del Espíritu Santo: dicha hipótesis parece poco probable y resulta mucho más convincente la identificación formal del ave con un águila, un animal ampliamente representado en el imaginario románico, y que por norma general tiene un sentido positivo. Puede ser encontrado tanto

⁵⁴⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 304. El investigador señala como la miniatura de Chartres fue considerada por M. Lafargue como el modelo para uno de los capiteles del claustro de La Daurade.

de modo solitario como en diferentes escenas de lucha o caza⁵⁴⁵, pero desde luego no es habitual que el ave rapaz acompañe la escena del martirio de san Juan Bautista.

En el conjunto de capiteles estudiados con esta iconografía no hemos podido encontrar ningún otro ejemplo en el que el águila acompañe al verdugo y al santo. Sin embargo, en la iglesia de Santa María de Taüll en el Vall del Boi catalán existe una imagen donde las similitudes con el capitel gallego son ciertamente sorprendentes. En uno de los frescos del cierre de la nave sur de la iglesia se representa la lucha de David contra Goliat, una de las escenas más llamativas y celebradas del denominado *Mestre del Judici Final*. La narración se desarrolla en dos tiempos: David con la onda junto a Goliat ya derribado (en esta parte la figura de David es casi inapreciable por el mal estado de la conservación) y David a punto de cercenar la cabeza de Goliat. Tras esta segunda imagen se dispone aislada en el espacio un ave que identificamos con un águila. La impresión general de la representación es la misma que la del capitel: un ajusticiamiento y el águila en segundo plano. En ningún caso creemos que exista una relación directa entre ambas escenas, pero resulta llamativa la posibilidad de que el ciclo de frescos esté utilizando como modelo alguna miniatura común. A este respecto se debe tener en cuenta que para el caso catalán J. Pijoan ha señalado la hipótesis de que el patrón empleado para la confección del fresco sea un ejemplar iluminado fechado en el siglo XI. A. Grabar también hizo hincapié en las relaciones formales entre estos frescos y el mundo de la iluminación de manuscritos, al señalar las reminiscencias “mozárabes” de este maestro⁵⁴⁶.

Es también en la miniatura donde vamos a encontrar algunos paralelos, y en el mismo Evangelionario de Chartres ya mencionado, en el folio 146 r, es decir, el anterior al que contiene la imagen del Banquete de Herodes, se dispone a folio completo un gran águila que sostiene entre sus garras un libro y se enmarca en una mandorla circular⁵⁴⁷. Finalmente, quisiéramos llamar la atención sobre uno de los relieves del edículo meridional del falso crucero de la iglesia burgalesa de Santa María de Siones, en el que dos mujeres se enzarzan en una disputa en la que ha querido verse una representación de

⁵⁴⁵ HERRERO MARCOS, J. (2010), pp. 17-26.

⁵⁴⁶ Referencias tomadas de VIVANCOS PÉREZ J. (1994) “Santa María de Taüll” en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica*, vol., *Introducció a l'estudi de l'art Romànic Català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 334-335.

⁵⁴⁷ Resulta de gran interés este respecto ya que la escena del Bautista y la imagen simbólica del Evangelista comparten espacio en un lugar del códice que contiene el Evangelio de san Juan. En dicho evangelio se hace ya alusión al Bautista en sus compases iniciales. Una reproducción digitalizada de la imagen puede encontrarse en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423840t/f301.image>

la pugna de Santa Juliana con el demonio. Dejando de lado la extraña iconografía, quisiéramos centrarnos en una composición que recuerda profundamente a la vista en el capitel de San Martiño. En el relieve, una figura somete violentamente a la otra como lo hace el sayón con el Bautista y, tras ellas, un ave (¿paloma, águila?) se sitúa en el extremo superior izquierdo de la composición, de manera muy similar a la vista en Mondoñedo⁵⁴⁸.

En cualquier caso, y a pesar de las enormes dificultades para identificar modelos⁵⁴⁹, la presencia del águila en la escena martirial es ciertamente excepcional. Si realizamos un repaso por el conjunto de las producciones escultóricas de la iglesia de San Martiño podemos constatar que el águila ocupa un lugar preponderante y su representación se repite hasta tres veces en distintos lugares del templo: además de en el capitel del Bautista, el ave se encuentra en otro de los capiteles (el número 7 según la ordenación de R. Yzquierdo Perrín) y en el antependio ubicado actualmente en la capilla mayor. Sobre estas imágenes hablaremos en los capítulos siguientes, pero podemos adelantar que en la pieza de mobiliario litúrgico la presencia del ave rapaz parece justificarse al ser este el animal simbólico de San Juan el Evangelista.

El águila como símbolo de Juan Zebedeo proviene de la exégesis que los doctores de la Iglesia realizaron (especialmente san Jerónimo y san Ireneo) a partir de la tradición textual recogida en el *Apocalipsis* (Ap. 4, 6-9), en una de las visiones del profeta Ezequiel (Ez. 1, 5-10) y en el *Libro de Daniel* (Dn. 7, 3-7). En los textos exegéticos se le asocia a cada uno de los Evangelistas con uno de los vivientes de los textos bíblicos, configurándose la imagen del Tetramorfo (león/Marcos, águila/Juan, toro/Mateo y hombre-ángel/Lucas)⁵⁵⁰.

De regreso al capitel, la presencia del águila tras el Bautista parece querer establecer una relación visual entre las escenas de los dos Juanes⁵⁵¹. La asociación entre

⁵⁴⁸ HUERTA HUERTA P. L. (2002), “Siones. Iglesia de Santa María”, en GARCÍA GUINEA M. A. y PÉREZGONZÁLEZ J. M. (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Aguilar de Campoo, vol. 4, pp. 2001-2012. Para la nota p. 2009.

⁵⁴⁹ Una última imagen con semejantes características se encuentra en uno de los capiteles de la nave central de la iglesia de Saint-André de Besse-en-Chandesse en Puy-de-Dôme. El águila se dispone tras el banquete del epulón y Lázaro. De este capitel hablaremos en el punto siguiente.

⁵⁵⁰ Para un resumen sobre la tradición textual e iconográfica de este tema véase GONZÁLEZ HERNANDO I. (2011), “El tetramorfo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 61-73, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.

⁵⁵¹ J. Yarza ya se preguntó si estamos ante una confusión con el Evangelista. YARZA LUACES J. (2001), p. 62.

ambas figuras desde un punto de vista teológico se realiza desde los orígenes del cristianismo, y ya en la iglesia paleocristiana de San Juan de Letrán ambos santos comparten la titularidad del templo. Serán los autores cristianos de la Edad Media los que teoricen y profundicen sobre este respecto⁵⁵², convirtiendo paulatinamente a los santos Juanes en el modelo y paradigma de la condición sacerdotal. El Bautista y el Evangelista, cada uno antes y después de la muerte de Cristo, se convierten por tanto en el espejo del buen sacerdote⁵⁵³.

La iconografía de época moderna nos ha legado diferentes ejemplos en los que los dos Juanes ocupan el mismo objeto artístico⁵⁵⁴, pero en la Edad Media es mucho más difícil rastrear piezas en los que el Bautista y el Evangelista aparezcan juntos. A pesar de esta parquedad en imágenes, existe una peculiar muestra iconográfica de los dos santos producida en el reino leonés en los coletazos finales del siglo XI. En la capilla de los Salazares en el entorno del claustro de San Isidoro de León se encuentra una pila bautismal que en palabras de E. Fernández González está *apenas estudiada y profusamente decorada*⁵⁵⁵.

La pila bautismal de San Isidoro de León, ubicada como hemos dicho en dependencias claustrales, se encontraba hasta el año 1959 en el interior de la iglesia a los pies de la nave sur. Presumiblemente perteneció a la primitiva iglesia de San Juan, la humilde edificación altomedieval sobre la que los monarcas Fernando I y Sancha construyeron la iglesia que a la sazón acogió los restos de San Isidoro a partir de la

⁵⁵² Existirá desde la Edad Media una férrea discusión acerca de la posición de estas figuras en el escalafón de la santidad recogida por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Aurea*. VORÁGINE S. de la (1982), *La Leyenda Dorada*, 1, p. 341. Véase también MENÉNDEZ PELÁEZ J. (2001), “Rivalidad hagiográfica en la literatura española medieval y renacentista: los dos Santos Juanes”, *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, nº 29, pp. 315-345.

⁵⁵³ VILA PLANA D. (1995), “Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història (Homenaje al profesor Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco)*, nº 45, pp. 393-412. Para la nota p. 404. En algunas representaciones artísticas encontramos incluso al águila sanjuanista relacionada con los objetos vinculados al oficio sacerdotal. Un magnífico ejemplo es el báculo del obispo Pelayo de León (1065-1085) custodiado en el museo catedralicio de la ciudad y con una cronología muy cercana al templo gallego. MORALES ALVAREZ S. (1993d), “Báculo de San Pelayo”, en LÓPEZ ALSINA F. y MORALES ALVAREZ S. (coords.), *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, p. 273. El águila de San Juan también se encuentra en la tapa del sarcófago de Alfonso Ansúrez. El estudio de esta obra se realizará más adelante por lo que desarrollaremos la bibliografía crítica sobre esta pieza en ese lugar.

⁵⁵⁴ Diversos ejemplos se recogen en VILA PLANA D. (1995).

⁵⁵⁵ Para el estudio de esta pieza remitimos a los trabajos de la autora y al aparato bibliográfico que emplea. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), “Hacia la renovación escultórica de la segunda mitad del siglo XI. Los ejemplos del sarcófago de San Martín de Dumio y de la pila bautismal de San Isidoro de León”, *De Arte*, 6, pp. 5-36. Para el estudio sobre la pila bautismal de San Isidoro de León, véanse 20 y ss.

llegada de sus reliquias desde Sevilla en el año 1063⁵⁵⁶. La pieza tiene forma cuadrada y en sus cuatro caras se disponen relieves de compleja y difícil lectura. Para E. Fernández González, en dos de las cuatro caras estamos ante sendas escenas de bautismo (en las caras 1 y 2 siguiendo la numeración de la propia autora): la primera de las caras representaría el bautismo de Cristo y la segunda al mago Cratón siendo bautizado por san Juan Evangelista en Éfeso⁵⁵⁷.

No cabe duda de que en el ejemplo legionense existe una absoluta idoneidad entre tema representado y soporte de representación, respetando de un modo escrupuloso la doctrina greco-romana del *decorum*. Ambas escenas bautismales vienen a reforzar el sentido litúrgico principal del soporte/objeto, que no es otro que el bautismo. Las cosas no se revelan de un modo tan claro en la iglesia de Mondoñedo y no podemos constatar esta adecuación que justifique la fusión de los dos santos en una sola escena. Además, las imágenes escogidas por el “maestro de Mondoñedo” reproducen pasajes diferentes a las vistas en el templo leonés. Frente a la acción bautismal de los Santos Juanes en el templo leonés, en San Martiño de Mondoñedo se decantan por representar la escena del martirio en el caso del Bautista y, presumiblemente, del oficio ministerial en el antipendio. Retomaremos este complicado punto más adelante una vez finalizada la panorámica de todas las piezas escultóricas conservadas en el presbiterio, que nos ayude a establecer una lectura más clara atendiendo a la totalidad del conjunto.

1.3.5 Capitel nº 5: la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro

Contiguo al capitel del martirio de san Juan Bautista, en la cara sur del pilar compuesto, se desarrolla nuevamente una escena en torno a un banquete. La identificación del tema no ha sido siempre la misma entre los distintos investigadores que han estudiado el templo desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En el trabajo que inaugura la serie historiográfica sobre el ciclo escultórico de Mondoñedo, Villa-amil nos dice:

⁵⁵⁶ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 21.

⁵⁵⁷ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 22-28. La autora hace notar que esta inusual iconografía no es única en el occidente cristiano y que se puede constatar otro ejemplo de este mismo pasaje en la pila bautismal de Saint-Barthélemy de Lieja. Véanse pp. 27-28 y nota 139 para el abundante aparato crítico sobre la pieza belga. En cualquier caso la autora advierte de la cautela que debe imponerse ante dicha lectura hipotética.

(...) Otro capitel representa al pacientísimo Job. En una mesa provista de un cuchillo, cinco platos con diferentes manjares y cuatro panes, hay otros cuatro personajes, tres de ellos con mantos sujetos bajo el cuello y traje corto, y el otro que bien podrá ser una mujer, vestido de ropa talar y un como enorme bigote o tapabocas, que desde la nariz le cuelga hasta el pecho, ocultando la boca. Dos sirvientes, de corto, se ven a cada lado. Uno de los de la izquierda trae a la mesa un curiosísimo y grande vaso ápodo con tapa y asas, colocado en su correspondiente pie, que parece ser de madera; y los de la derecha el uno lleva y el otro trae una vasija triangular. Ante estos se ve al varón pacientísimo desnudo y con larga barba, lamiéndole un galgo una pierna, en posición supina; pero como suspendido en el aire, a respetable distancia del suelo⁵⁵⁸ (...)

Reproducimos el fragmento íntegro para poner de manifiesto la enorme minuciosidad con la que el historiador describe cada uno de los detalles de la escena. A pesar de ello, y a tenor de la producción científica que lo sucede, la identificación de la escena con la vida del *pacientísimo Job* parece errada. N. Peinado fue el primero en discrepar con esta lectura al afirmar que el capitel *no representa, como dice el sr. Villaamil, el paciente Job, sino el rico Epulón y el pobre llamado Lázaro*⁵⁵⁹. La historiografía posterior ha refrendado esta lectura, y actualmente se ha desechado la identificación de la escena del capitel con la historia del santo Job, si bien R. Yzquierdo advierte que *El tema es excepcional y no conozco ninguna otra versión en la escultura gallega de entonces. De nuevo, pues, destacan los amplios conocimientos de su autor*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 51.

⁵⁵⁹ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 20.

⁵⁶⁰ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), pp. 47-48.



Figura 25: Mesa del Epulón

La composición de la narración es muy similar a la del martirio del Bautista. En la cara larga del capitel se dispone la escena del cenáculo con cuatro comensales a la mesa y con un podenco bajo ella (figura 25). El tablero es similar a la del capitel precedente y sobre él se disponen diversos platos y cubiertos, aunque en ninguno de ellos se puede identificar el tipo de alimento. No hay una individualización tan clara de los personajes como en el ejemplar anterior, y en ninguno de ellos se aprecian características compositivas ni atributos que los destaquen frente a los demás⁵⁶¹. En la cara corta izquierda un único personaje escancia la bebida de la cena con una crátera de grandes dimensiones (figura 26), que ocupa una buena parte de la superficie de representación. Finalmente, en la cara derecha se desarrolla parte de la escena principal en la que el pobre Lázaro se encuentra recostado (en una postura de levitación tremendamente antinatural) mientras dos criados, que vienen y van, parecen seguir atendiendo a los comensales de la escena central⁵⁶². En esta parte la composición se

⁵⁶¹ Al incluir al perro bajo la mesa, el escultor se ve obligado a prescindir de las piernas de los participantes del festín y solo las esculpe en el último personaje de la izquierda, dispuesto en el extremo de la mesa donde ya no llega el animal. Tanto este personaje como los de los extremos visten túnicas cortas. Los que se sientan a la mesa visten unas capas sobre los hombros que parece se sujetan por medio de una suerte de broche, pero la poca calidad de la talla no permite afirmarlo con certeza.

⁵⁶² M. A. Fernández García ha propuesto que estos dos personajes no sean sirvientes, sino músicos tocando algún tipo de instrumento de percusión. FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), p. 1021. Una observación en detalle del capitel permite ver como los dos individuos sostienen un objeto triangular y otro rectangular. Sin descartar esta sugerente interpretación, consideramos que la falta absoluta de detalles en estos objetos invita a ser precavidos con una identificación tan concreta. Además, no hemos podido constatar la presencia de músicos en otras representaciones de la misma escena. De cualquier modo la aparición de los músicos es perfectamente plausible en términos de narración, al ser la escena central un banquete

revela innovadora al establecer un nexo narrativo entre las dos escenas por medio de una figura barbada, que se coloca en la esquina de la cesta, y a través del propio cuerpo de Lázaro cuya pierna avanza hacia la cara larga del capitel donde el perro lame su pie.

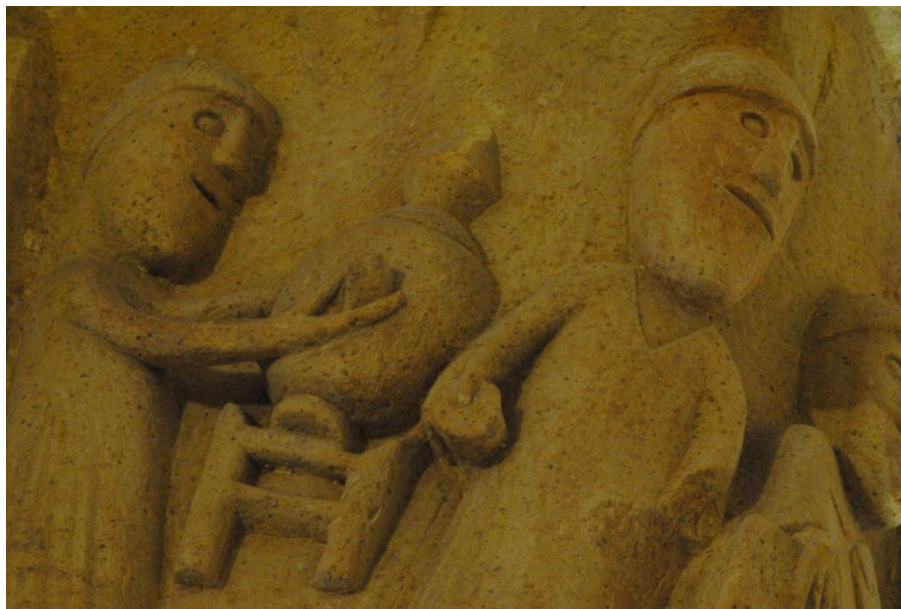


Figura 26: Detalle crátera

En la cultura escrita, la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro se recoge de modo exclusivo en el Evangelio de Lucas:

(...) Había un hombre rico que vestía de púrpura y lino finísimo, y cada día celebraba espléndidos banquetes. Un pobre, en cambio, llamado Lázaro, yacía sentado a su puerta, cubierto de llagas, deseando saciarse de lo que caía de la mesa del rico. Y hasta los perros acercándose le lamían sus llagas. Sucedió, pues, que murió el pobre y fue llevado por los ángeles al seno de Abrahán; murió también el rico y fue sepultado. Estando en el infierno, en medio de los tormentos, levantando sus ojos vio a lo lejos a Abrahán y a Lázaro en su seno; y gritando, dijo: Padre Abrahán, ten piedad de mí y envía a Lázaro para que moje la punta de su dedo en agua y refresque mi lengua, porque estoy atormentado en estas llamas. Contestó Abrahán: Hijo, acuérdate de que tú recibiste bienes durante tu vida y Lázaro, en cambio, males; ahora, pues, aquí él es consolado y tú atormentado. Además de todo esto, entre vosotros y nosotros hay interpuesto un gran abismo, de modo que los que quieren atravesar de aquí a vosotros, no pueden; ni pueden pasar de ahí a nosotros. Y dijo: Te ruego entonces, padre, que le envíes a casa de mi padre, pues tengo cinco hermanos, para que les advierta y no vengan también a este lugar de tormentos. Pero replicó Abrahán: Tienen a Moisés y

a los Profetas. ¡Que los oigan! El dijo: No, padre Abrahán; pero si alguno de entre los muertos va a ellos, se convertirán. Y les dijo: Si no escuchan a Moisés y a los Profetas, tampoco se convencerán aunque uno de los muertos resucite (...)

Lucas, 16, 19-31.

Tras la lectura del texto del Evangelio podemos apreciar como la parte del relato dedicada al cenáculo es ínfima frente a aquella en la que el epulón es interpelado por un Abrahám que ha acogido en su seno al pobre Lázaro. El maestro que trabaja el capitel se decanta por la escena del banquete y prescinde del resto de la narración transmitida por la tradición textual. De este modo se establece, a nuestro parecer, una relación temática y compositiva con el capitel del Bautista, sobre la que intentaremos ahondar en apartados siguientes.

La parábola suscitó diversas reflexiones intelectuales durante el periodo medieval y a su interpretación se dedicaron algunas de las figuras fundamentales de la teología medieval como Agustín de Hipona, Juan Crisóstomo o Basilio Magno. La lectura que de este pasaje realizan estos y otros autores cristianos es coincidente, y todos ellos interpretan la parábola como una condena de la avaricia y un canto en favor de la pobreza. Precisamente debemos a una de las homilías Juan Crisóstomo la identificación del rico del texto bíblico con un epulón, una de las categorías sacerdotales de la antigua Roma.

F. Vila-Belda ha tratado este tema en su reciente tesis doctoral donde considera que la parábola se difundió masivamente por la Europa cristiana a partir de los siglos XI y XII. Recoge la autora las afirmaciones de M. Durliat y L. Reau sobre este tipo iconográfico. Para M. Durliat la parábola debe relacionarse con el purgatorio ya que el castigo del epulón es solo temporal y desde el lugar de su condena puede divisar a Lázaro en el seno de Abraham. Por su parte, L. Reau considera que la plasmación figurativa del relato de epulón y Lázaro es un *exemplum avaritiae* y una oda a la caridad, por ello se representa en los portales románicos buscando transmitir un discurso ejemplarizante acerca de la piedad y el altruismo⁵⁶³.

⁵⁶³ Para la relación de la parábola con la avaricia véase el capítulo correspondiente en VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), pp. 550-557. Para la nota página 550 y notas 2603 y 2604. Sobre la apreciación de L. Reau volveremos en adelante, pero quisiéramos hacer notar que, a nuestro entender, no puede ser el

En el mundo de la imagen, la parábola va a tener un importante recorrido y en las producciones artísticas va a encontrarse tanto la representación del ciclo completo (desde el banquete, hasta el epulón en el Infierno, pasando por la elevación de Lázaro al Paraíso y al Seno de Abrahám) como de algunas escenas parciales. Las muestras más tempranas de esta iconografía las rastreamos de nuevo en la iluminación de códices. Un bello ejemplar puede observarse en el denominado *Codex Aureus de Echternach*, también conocido como *Codex Aureus Epternacensis* o *Évangélaire d'Echternach*, conservado en el *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg (GNM Hs. 156142) y fechado en alrededor de 1030 y 1050⁵⁶⁴. En el folio 78r de este códice se encuentra la miniatura que ilustra la parábola. Se trata de una iluminación de folio completo dividida en tres registros: en el superior se representa la escena del banquete en el interior de una arquitectura de gusto clásico; frente a la puerta se encuentra suplicante el pobre Lázaro (identificado por medio de *tituli*) al que se acercan dos canes desde el interior para lamer sus numerosas llagas. En el registro central se marcan dos tiempos diversos: en el primero dos ángeles sacan el alma del cuerpo sin vida de Lázaro, y en el segundo Lázaro ya ha sido acogido en el seno de Abrahám. Finalmente, en la secuencia inferior, dividida también en dos tiempos, el relato termina con el fallecimiento del rico y la llegada de su alma al Infierno. Tras esta breve descripción podemos constatar como el iluminador del códice opta por una opción diferente a la del taller de Mondoñedo: mientras el miniaturista ilustra el ciclo completo del texto evangélico, el escultor del capitel se decanta exclusivamente por el tema del banquete.

En los frescos del intradós del arco triunfal de la iglesia de Sant Climent de Taüll (fechados a finales del XI y actualmente en el MNAC de Barcelona) encontramos un nuevo ejemplo gráfico del pasaje bíblico. En este formato pictórico monumental encontramos de nuevo una versión sincrética de la historia con solo dos escenas: Lázaro ante la puerta y el banquete, si bien entre ambas se coloca el *Agnus Dei* en la clave del arco. El modo de representación se acerca más al de Mondoñedo, al ponerse la atención en la figura de Lázaro ante en el cenáculo y prescindiendo del resto del ciclo. La imagen transmite un fuerte patetismo, tanto a través de la disposición recostada apoyado sobre

mismo tipo de lectura el que hagamos para una escena dispuesta en un tímpano, que la que realicemos del mismo tema representada en la superficie de un capitel. Los formatos cambian, las audiencias cambian y por lo tanto creemos que la lectura debe cambiar y que debe ser tenida en cuenta la polisemia de estos discursos visuales.

⁵⁶⁴ METZ P. (1957), *The Golden Gospels of Echternach*, Londres, p. 55. Puede consultarse una digitalización online del facsímil en el sitio web del *Germanisches Nationalmuseum* <http://www.gnm.de/fileadmin/redakteure/Sammlungen/swf/codex/>

un bastón, como por el cuerpo lleno de llagas al que se acerca un único perro⁵⁶⁵. El taller de Mondoñedo, con las limitaciones de la escultura en piedra, transmite esta misma idea a través de la posición forzada del cuerpo en el capitel.

En la plástica monumental románica la escena también ha tenido un importante recorrido. Son numerosos los ejemplos de esta iconografía, especialmente en capiteles, pero también en algunos otros soportes. En la iglesia abacial de Moissac la parábola se reproduce en la portada sur (ca. 1130) del cuerpo occidental en los relieves laterales a la izquierda de la puerta. En este nuevo ejemplo los ideólogos del conjunto optan por la narración completa, pero el banquete ocupa una escena única con Lázaro que guarda muchas similitudes con la mindoniense. El tema es del gusto del taller de Moissac y se repite una segunda vez, ya no en la portada, sino en el claustro, en uno de los capiteles de la panda oriental. Nuevamente la narración es más completa que la del modelo estudiado. En ambos soportes pueden ser rastreados algunos ejemplos más en diversos puntos de la geografía europea, como en uno de los capiteles de la *Porte des Comtes* de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse o en los relieves de la fachada occidental de la catedral inglesa de Lincoln. En los diversos reinos cristianos de la Península Ibérica también se conoció este tema y así podemos encontrarlo en uno de los capiteles del claustro de San Cugat del Vallés en Barcelona, en el claustro de la catedral de Girona o en la primitiva catedral románica de Zaragoza⁵⁶⁶.

De entre todos los ejemplos revisados, el que presenta unas mayores similitudes con el capitel de la primitiva catedral gallega es el de la iglesia de Saint-André de Besse-en-Chandesse en Puy-de-Dôme. La composición de las figuras tras la mesa, la colocación de los objetos sobre ella e incluso la inclusión del aguador en la escena, son todos elementos muy similares a los elaborados por el taller mindoniense. Hay un segundo aspecto tremendamente llamativo y que establece un nexo entre ambos obradores. En el capitel de la iglesia gala a la derecha de la escena del banquete hay una

⁵⁶⁵ La escena se encontraba también en otros ciclos de frescos románicos de Cataluña como en Boí, Sorpe y posiblemente Aineto. AINAUD I DE LASARTE J. (1994), "Sant Climent de Taüll" en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. 1, *Introducció a l'estudi de l'art Romànic Català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 323-327, para la nota p. 324. Remitimos al completo aparato bibliográfico citado al final de la entrada enciclopédica.

⁵⁶⁶ Fotografías y breves descripciones de estos y otros ejemplos de piezas con la iconografía del pobre Lázaro se recogen en el catálogo online realizado por el investigador Juan Antonio Olañeta, www.claustro.com. Para los ejemplos catalanes (Ripoll, Girona y San Cugat del Vallés) véase RODRÍGUEZ BARRAL P. (2003), *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 145-173.

enorme ave rapaz (posiblemente un águila) y cuya inclusión en los ciclos de Lázaro no es ni mucho menos común, como acabamos de ver en los ejemplos que preceden a estas líneas. En el capítulo anterior dedicado al capitel sobre el martirio de San Juan Bautista, señalamos como una de las anomalías en el modelo iconográfico tipo era precisamente la inclusión de un gran águila en la escena. La aparición de este animal nuevamente en el cenáculo del Epulón en la iglesia francesa nos plantea las siguientes cuestiones: ¿existió un arquetipo figurativo (¿miniado?) donde aparezcan juntos un gran ave y la escena de un banquete?; ¿dicho modelo arquetípico fue utilizado tanto por los talleres de San Martiño de Mondoñedo y Saint-André de Besse-en-Chandesse?; ¿existió una confusión por parte de alguno de los dos talleres a la hora de trasladar el modelo a la piedra y por ello el águila forma parte de dos escenas diferentes de cenáculos?

La idea del banquete es consustancial a muchas culturas precristianas y en el propio sustrato clásico grecorromano el acto del ágape juega un papel esencial en la sociedad, pero también en el arte y en la literatura, y no debe descartarse que los modelos puedan provenir de imágenes previas a la creación de la iconografía cristiana⁵⁶⁷. De cualquier modo, las preguntas planteadas han de quedar necesariamente sin respuesta ante la falta de vestigios materiales. A pesar de estas ausencias, y siempre a modo de hipótesis, quisiéramos plantear la posibilidad de la existencia de algún ciclo figurativo perdido en el que el águila apareciese junto a San Juan Bautista, posiblemente como imagen asociativa de los dos Santos Juanes, lo que ayudaría a explicar las anomalías vistas en el Evangeliario de Chartres y en los capiteles del Bautista de Mondoñedo y del Epulón y Lázaro en Besse-en-Chandesse donde el ave rapaz y los banquetes se muestran conjuntamente.

Finalmente, y regresando a Mondoñedo, debe ser tenido en cuenta que en la catedral de San Martiño, al igual que en Moissac, la representación del pobre Lázaro y el rico Epulón se encuentra en dos lugares diferentes del templo y además de en el capitel, podemos encontrar la escena en las pinturas murales del muro y la bóveda del brazo sur del crucero, datadas ya en el siglo XII.

⁵⁶⁷ MARTÍN PUENTE C. (2007), “Vino, banquete y hospitalidad en la épica griega y romana”, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, pp. 21-33. En algunas pinturas mitológicas de época moderna encontramos banquetes donde el águila está presente. Sirva como ejemplo el festín de Tántalo de Hugues Taraval (1767) en el que Zeus se sienta sobre un águila frente a la mesa. El águila se justifica tanto como atributo de Zeus como de su hijo Ganimedes, el copero de los dioses. Para la historia de Tántalo véase GRIMAL P. (1981), “Voz: Tántalo”, *Diccionario de Mitología griega y romana*, pp. 491-492. En cualquier caso consideramos que nada de esto está detrás de la imagen mindoniense.

1.3.6 Capitel nº 6: dos figuras devoradas por cuadrúpedos

El siguiente capitel de la serie es el único de los ejemplares figurativos que no se dispone en alguna de las caras de los machones, sino que se encuentra en una de las semicolumnas del muro sur de la nave colateral. J. Villa-amil no se detiene en un análisis en detalle de esta pieza y la incluye de nuevo junto a ese grupo genérico de capiteles con animales aparejados (figura 27). La descripción más precisa es la que desarrolla N. Peinado en su trabajo y que reproducimos a continuación:

(...) El otro, en el arco fajón de la nave lateral meridional es una maravilla de equilibrio y simetría: Dos monstruos enhiestos, cuadrúpedos, apoyando frontalmente sus patas, vuelven las cabezas torciendo hacia atrás su largo cuello mordiendo en el cráneo a sendas figuras humanas de ambos sexos, erguidas en las esquinas del capitel, tratando éstas de detener la agresión con sus manos por el cuello y cabeza de los animales, sin lograrlo. Al centro, una serpiente se enrosca sobre sí misma en forma de S estilizada, haciendo simetría axial, las colas de los quiméricos animales, que ondulan, se enroscan sobre su propio cuerpo, terminando en un lazo rúnico. Puede ser una interpretación del castigo al Pecado Original. Tal es el parecer del culto párroco de S. Martín D. José M^a Pérez Gutiérrez, la cual creemos no se halle muy desencaminada. Eso sí, nos parece una labor digna de los marfiles bizantinos y venecianos⁵⁶⁸ (...)



Figura 27: Cuadrúpedos antropófagos

⁵⁶⁸ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 22.

Sin duda, ha sido esta interpretación final la que ha suscitado un mayor interés por parte de los investigadores que se han dedicado al templo. Las posturas de dichos estudiosos oscilan entre la prudencia y el seguidismo rotundo ante tan particular identificación iconográfica. Prueba de esta segunda vertiente son las palabras de M. A. Fernández, quien afirma taxativamente sobre la escena *que no hay duda de que se trata de Adán y Eva*⁵⁶⁹. Por su parte, B. Regal se muestra mucho más cauto y recoge las afirmaciones de N. Peinado planteando que *les personnages pourraient être identifiés comme Adam et Eve*⁵⁷⁰. Este mismo autor propone una interesante interpretación acerca de la forma cruciforme en la que termina una de las colas de los animales y considera que en un sentido teológico, la imagen de la cruz viene a reparar el pecado cometido por los primeros padres. R. Yzquierdo recoge el testigo y sin poner en tela de juicio la lectura en clave veterotestamentaria de la escena del capitel, sí pone de manifiesto la excepcionalidad de esta iconografía a la hora de representar a Adán y a Eva. Finalmente, M. Castiñeiras no se aventura a proponer una lectura iconográfica del capitel y remite a la identificación hecha por B. Regal y R. Yzquierdo. Sin embargo, su trabajo plantea una importante novedad al ser el primero en proponer algunos paralelos de este tipo de representación en otras obras del románico europeo.

El autor encuentra varios precedentes ultrapirenaicos para esta imagen. De ellos, el que presenta una mayor analogía con el ejemplo mindoniense es uno de los capiteles del deambulatorio de Sainte-Radegonde de Poitiers, en el que dos cuadrúpedos devoran la cabeza de sendos personajes. También, en la ya citada iglesia de Saint-Pierre de Chauvigny, identifica el autor una variación del mismo tema en dos de los capiteles del templo: en el primero son dos grifos los que devoran a dos seres humanos, y en el segundo unos siameses están siendo mordidos por leones⁵⁷¹. El mismo investigador encuentra grandes semejanzas entre ese capitel y el izquierdo del ábside norte de San Bartolomé de Rebordáns en Tui⁵⁷². La coincidencia de temas entre Rebordáns y Mondoñedo (recordemos que en otro de los capiteles del templo tudense se encuentra además representado el cenáculo de Herodes y la Degollación del Bautista) vendría a corroborar la existencia de unos modelos comunes empleados por ambas sedes

⁵⁶⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), p. 1022.

⁵⁷⁰ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 59.

⁵⁷¹ Este segundo capitel es el mismo al que ya nos referimos en el apartado dedicado al capitel con los personajes que compartían sus cabezas.

⁵⁷² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 304-305. El capitel de Rebordáns será objeto de estudio en el capítulo correspondiente a dicho templo.

catedralicias en los albores del románico en Galicia. Finalmente, de nuevo en la catedral compostelana puede observarse, en una ventana del paño mural exterior entre las capillas de San Pedro y de San Andrés, una composición similar en la que dos bestias devoran a un personaje colocado en el ángulo del capitel⁵⁷³.

Si nos detenemos de nuevo en la configuración de la escena del capitel de Mondoñedo, apreciamos una composición simétrica en la que una pareja de cuadrúpedos con afilados dientes en zig-zag devoran a dos personajes dispuestos en las esquinas del capitel. No resulta sencilla la identificación de los animales, pero su aspecto general recuerda más a la idea de un équido que a la de un león u otro tipo de bestia antropófaga. Sin duda lo más llamativo de estos peculiares “caballos” son sus largas y serpenteantes colas. Ya hemos señalado como en la cara central del capitel dos de las colas tienen unos extraños remates: uno en cruz y otro en forma de hoja⁵⁷⁴. La lectura de estos elementos en clave de redención del Pecado Original propuesta por B. Regal, nos resulta, cuanto menos dudosa, y nos inclinamos más bien por que estemos ante una elección de tipo decorativo por parte del taller encargado de la pieza. Sin embargo, sí consideramos significativa la insistencia en representar la sinuosidad de las colas de los animales y, a nuestro entender, la torsión establece una relación visual entre las bestias y la serpiente de la cara mayor del capitel, símbolo paradigmático del Maligno. Esta elección transmite, de un modo convincente, la idea del pecado a través de la convención figurativa medieval por la que la sinuosidad se entiende como un reflejo de lo malo y pecaminoso en el mundo de la imagen.

Los personajes carecen de atributos reconocibles y su fisionomía es sumamente esencial con unos ojos grandes y almendrados que transmiten una fuerte expresividad al tener horadadas las pupilas, bajo los cuales desarrollan una sencilla nariz triangular en relieve y una boca simplemente resuelta por medio de una incisión horizontal sobre el mentón. Este mismo tipo de ojos es el que se emplea en las bestias. A pesar del esencialismo de la labra y de las limitaciones técnicas del taller, se insiste en la individualización de los personajes a través de sus vestimentas. Este procedimiento es casi una característica propia del llamado “Maestro de Mondoñedo” y, como hemos

⁵⁷³ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), p. 152.

⁵⁷⁴ Para J. Yarza estamos ante un elemento de tipo decorativo para no dejar vacío el centro de la cara frontal del capitel YARZA LUACES J. (2001), p. 62.

señalado anteriormente, el mismo recurso también se emplea en las escenas de los cenáculos para destacar a las figuras principales.

La figura de la izquierda lleva una túnica ceñida hasta los tobillos que traduce de un modo rudimentario pero efectivo la anatomía femenina de un personaje que solo identificamos como mujer por la presencia sugerida de los pechos bajo el ropaje. La vestimenta de la figura derecha es también sencilla pero radicalmente diferente. En este caso, el hombre viste una túnica corta a modo de faldellín sujeto por medio de una suerte de cinto o faja que se anuda hacia el centro. Se observa además del ropaje, un segundo aspecto que singulariza a las figuras y que ha sido en ocasiones pasado por alto: en la figura masculina, las bestias están empezando a devorarlo y sus bocas aún permiten ver el rostro del condenado; sin embargo, en el personaje femenino las fieras ya han devorado una mayor sección de la cabeza y sus ojos quedan ocultos tras las fauces. Resulta sumamente interesante esta cuestión e invita a pensar en el porqué de un particular modo de representar el castigo⁵⁷⁵, que en cualquier caso singulariza a esta imagen. Finalmente, ambos sujetos parecen llevar algún tipo de tocado o capucha que cubre sus cabezas y enmarca sus rostros. A tenor de esta descripción de la escena narrativa, resulta pertinente preguntarse si verdaderamente estamos ante la representación del castigo de Adán y de Eva.

Adán y Eva son sin duda alguna dos de las piedras angulares de la cultura cristiana, al ser ellos los primeros hombres y también los consumidores del Pecado Original. Este hecho propició en última instancia el sacrificio de Cristo sobre el que bascula todo el credo cristiano. Por lo tanto, la imagen de los primeros padres ocupa un lugar central en la iconografía del cristianismo, y pueden encontrarse escenas con Adán y Eva como protagonistas desde los primeros compases de la imaginería paleocristiana. El tipo de representación más empleado durante el periodo paleocristiano y durante la Alta Edad Media va a ser el correspondiente al Pecado Original, con Adán y Eva a ambos lados del Árbol de la Ciencia en el momento de ser tentados por la serpiente⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ Llama nuestra atención como el animal ciega a su víctima. La ceguera mental era considerada por Tomás de Aquino una de las hijas de la lujuria y también de la gula. VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), pp. 10-11. Así mismo, la ceguera fue considerada una característica del pueblo judío de manera que en las obras apologéticas antijudías hablan de la ceguera de los judíos, ya que estos no reconocieron a la divinidad en Cristo. CANTERA MONTENEGRO E. (2008), "La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media" en CARRASCO MANCHADO A. I., RÁBADE OBRADÓ Mª del P. (coords.), *Pecar en la Edad Media*, pp. 297-326, para la nota p. 305.

⁵⁷⁶ Para una síntesis sobre el desarrollo de la iconografía de Adán y Eva en el arte medieval véase SÁENZ RODRÍGEZ E. (1994), "La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en

Algunos de los ejemplos más expresivos de este relato se encuentran en los diversos ejemplares iluminados de los beatos de la tradición hispana. Junto a esta iconografía se desarrolla todo un ciclo que va desde la Creación al momento de la Caída, finalizando con el castigo por parte de Dios Padre y con la consiguiente expulsión del Paraíso, que conlleva la promesa de redención. Tempranos ejemplos de ello iluminan las páginas de algunos de los más celebres cartularios del ámbito carolingio, como la Biblia de Bamberg (British Museum, Add. MS 10546, fol. 5 v.) o la de Moutier-Grandval (A.I. 5, fol. 7 v). Estos ciclos carolingios van a ocupar un importantísimo lugar en la creación de la iconografía románica de los grandes portales⁵⁷⁷, y representaciones de los diferentes momentos de la historia de Adán y Eva pueden encontrarse en las portadas de Santiago de Compostela o del Duomo de Módena⁵⁷⁸.

Tanto en los ciclos de la miniatura carolingia como en algunos de los portales románicos, la representación del castigo de Adán y Eva no se corresponde con el tipo de escena que observamos en el capitel de Mondoñedo. Según el Génesis (3, 16-20) la condena de los Primeros Padres fue la expulsión del Paraíso y la imposición del trabajo físico. En la mayoría de los ejemplo miniados o escultóricos, son estos pasajes los que se representan y no tanto la idea de la condena infernal. Adán y Eva en el Infierno ocupan un lugar importante en la iconografía a través de la escena de la Anástasis (Ανάστασις) o *Descensus ad Inferos* de tradición bizantina, que tendrá un gran desarrollo sobre todo en la plástica gótica pero que también se puede rastrear en el arte de occidente en algunos ejemplos tempranos como es el caso del Infierno del Beato de Gerona (nº inv. 7, fol. 17v.)⁵⁷⁹ o, posiblemente, en la puerta francígena de la catedral

la Rioja”, *Berceo*, nº 126, pp. 17-34, para la nota pp. 22-28. FRANCO JUNIOR H. (2006), “Entre la figure et la pomme: l’iconographie romane du fruit défendu”, *Revue de l’Histoire des Religions*, 223,1, 29-70.

⁵⁷⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2013), p. 275.

⁵⁷⁸ Chiara Frugoni ha planteado que en la iconografía románica del ciclo de Adán y Eva, al menos en el caso de Módena, jugó un papel fundamental como modelo para el maestro Wiligelmo el texto del *Jeux d’Adam*. FRUGONI CH. (1984), “Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata” en FUMIGALLI V., PERONI A., SETTIS A. (eds.), *Lanfranco e Wiligelmo: Il duomo di Modena (Quando le cattedrali erano bianche. Mostre sul Duomo di Modena dopo il restauro)*, pp. 422-431. FRUGONI CH. (1996), *Wiligelmo: le sculture del duomo di Modena*. FRUGONI CH. (1999) “La facciata, le porte, le metope: un programma coerente”, en FRUGONI CH. (ed.) *Il Duomo di Modena*, vol. 1, pp. 9-38. En los últimos años se ha puesto en entredicho esta relación entre el texto y la imagen, al ser esta anterior a las primeras copias del texto literario: BARILLARI S. M. (2010), *Adamo ed Eva. Le Jeu d’Adam: alle origini del teatro sacro, edizione critica, traduzione, commento e note a c. di S. M. Barillari*, Roma. Agradecemos a S. M. Barillari sus gentiles apreciaciones y consejos sobre este tema.

⁵⁷⁹ GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2011), “Anástasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, 2011, pp. 1-17, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.

compostelana⁵⁸⁰. La escena se inspira en algunos apócrifos veterotestamentarios como el *Evangelium Nichodemi*, donde se narra la bajada de Cristo a los Infiernos para rescatar a los Primeros Padres. En cualquiera de los casos, ninguna de estas imágenes se resuelve de un modo similar al que vemos en el capitel mindoniense. Ni en la expulsión, ni en la condena al trabajo, ni en la Anástasis o descenso al Infierno, aparecen las características bestias antropófagas de la escena objeto de análisis.

Como se ha puesto de manifiesto, la identificación de la escena del capitel de Mondoñedo con la condena infernal de Adán y de Eva genera importantes dudas. No existen modelos inequívocos para esta iconografía en el panorama altomedieval o románico europeo (al menos conocidos para el autor) y, tras lo expuesto, constatamos una doble problemática al respecto: los modos de representación más habituales para Adán y Eva no se corresponden con la imagen de Mondoñedo y, en segunda lugar, los modelos formales y compositivos para dicha imagen (véase el capitel de Sainte-Radegonde de Poitiers propuesto por M. A. Castiñeiras) no parecen representar a los personajes protagonistas del Génesis bíblico. A nuestro juicio, solamente dos elementos pueden generar la duda razonable de que estemos ante la representación de Adán y Eva: en el centro de la cesta parece clara la presencia de la serpiente siguiendo los arquetipos del Árbol de la Ciencia, y la constatación de que los personajes se corresponden con los géneros femenino y masculino. No son atributos inequívocos ni absolutamente concluyentes, por lo que consideramos que la cuestión queda abierta.

Genera, sin embargo, muchas menos dudas la identificación general de la narración como una escena de castigo, sea este o no el de Adán y Eva. Las bestias devorando son un iconema de un gran desarrollo a lo largo y ancho de la Europa medieval, y se revela como una muy efectiva visualización del horror de la condena. Los ejemplos son muy numerosos y encontraremos fauces de bestias engullendo o mordiendo a seres humanos, desde el Leviatán del Infierno de Conques a los grifos antropófagos de Souillac, pasando por las abundantes representaciones del pecado de la lujuria que inundan el arte medieval, en las que serpientes o batracios muerden el sexo de las víctimas, ya sean estas femeninas (más abundantes) o masculinas. Como veremos, en el mismo espacio del presbiterio de Mondoñedo se encuentra un ejemplo de estas últimas.

⁵⁸⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2011), p. 78.

Esta más que probable identificación de la imagen con una condena infernal y la ubicación particular del capitel en el templo (recordemos que es el único del muro sur y frontero con el de la parábola de Lázaro) nos ha llevado a preguntarnos de si es posible que la escena represente el castigo concreto del pecado del rico epulón. A pesar de que esta identificación dibujaría una interesantísima topografía simbólica en el edificio, consideramos que estamos ante un exceso de interpretación. Ninguna de las escenas del castigo del epulón de las mencionadas en el capítulo precedente se corresponde formalmente con este último capitel, por lo que descartamos esta hipótesis.

Consideramos que las palabras que J. Yarza le dedicó al capitel resumen la incertidumbre en la que se mueve el investigador a la hora de abordar esta imagen en concreto, si bien la idea del mal y del pecado parece que es la que subyace a la escena:

(...) Por ejemplo, en uno de los capiteles se encuentran grandes cuadrúpedos apoyados en sus cuartos traseros que llevan en la boca la cabeza de un ser humano en pie que alza los brazos y se sitúa en las esquinas, tema recurrente del románico y de significado incierto, porque tanto implica al hombre presa del pecado, como se menciona al diablo en tanto que león rugiente de acuerdo con el texto apostólico (...) ⁵⁸¹

A pesar de que en la imagen son muchas más las incógnitas que las certezas, creemos que se puede afirmar con cierta rotundidad que en el capitel se representa un castigo. Una composición muy similar, en la que dos bestias atacan a la cabeza de un personaje, se puede encontrar en la portada de Santa María de Baldós en la provincia de Huesca. En esta imagen no cabe la duda acerca del castigo, ya que junto a las bestias dos serpientes muerden los senos de la figura. Este modo es el clásico para representar la condena del pecado de la lujuria en la imaginería románica y las bestias refuerzan en Baldós este significado punitivo, que creemos que es el mismo que irradia la escena del capitel de Mondoñedo. En el mismo templo se repite la composición en un capitel para el castigo de la avaricia ⁵⁸².

También se puede observar una escena de muy similares características en uno de los capiteles de la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns. Dicho capitel es uno de los más dañados y no resulta fácil identificar la temática, pero en el ángulo izquierdo de

⁵⁸¹ YARZA LUACES, J. (2001), p. 62.

⁵⁸² Se recoge una reproducción de esta imagen en RODRÍGUEZ BARRAL P. (2003), p. 598, figs. 36 y 37.

la cesta parece que se representen dos bestias devorando a un personaje. De ser así, estaríamos ante otra muestra más de la coincidencia de motivos iconográficos entre ambos talleres.

Finalmente queda por destacar una última singularidad de este capitel. El cimacio es de proporciones equivalentes a la de los anteriores ejemplos analizados pero, sin embargo, su decoración es diferente. Frente a las palmetas u hojas de los capiteles anteriores, el capitel de las bestias antropófagas decora su cimacio por medio de un trenzado que en palabras de J. M. Pita, y ya recogidas en el trabajo de R. Yzquierdo, es un

(...) motivo del que no cabe aducir muchos ejemplos en el románico de Galicia... Está formado por líneas ondulantes que se entrecruzan... su presencia en San Martiño de Mondoñedo vale para concederle un lugar entre los más antiguos de nuestro románico... Los espacios... que quedan entre líneas se decoran [algunos]... con una especie de punta de lanza que bien pudiera ser la estilización de una hoja lanceolada (...) ⁵⁸³

Como ha señalado también R. Yzquierdo, el mismo tipo de decoración se utiliza en los lados menores del cimacio del capitel sur del arco, mientras que en la cara frontal se vuelven a emplear las características palmetas del resto de cimacios. Sobre este capitel nos ocuparemos a continuación.

1.3.7 Capitel nº 7: la condena de la Lujuria, el águila, el cuadrúpedo y la sirena

Es este un capitel complejo y de difícil lectura ⁵⁸⁴. Las palabras que el propio R. Yzquierdo le dedica a esta pieza ilustran la problemática de este capitel y la dificultad que entraña su lectura temática. J. Villa-amil recogió en su trabajo una ilustración de este extraño capitel y de él nos dice que *puede que se haya querido representar la lujuria, por dos mujeres, acompañadas de un ave y de un cuadrúpedo con cabeza humana: la una desnuda con cola, en vez de piernas a modo de sirena, y pronunciados pechos; y la otra, vestida, que los tiene reemplazados por lagartos*. N. Peinado y B. Regal insisten en la identificación general de la escena con el pecado de la lujuria, si bien B. Regal apunta una cuestión fundamental al señalar que el capitel *présente un lien*

⁵⁸³ PITA ANDRADE J. M. (1963), pp. 42-43.

⁵⁸⁴ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 48.

*manifeste avec le retable du fait de l'aigle de la face centrale*⁵⁸⁵. Como hemos adelantado, el águila es una animal fundamental en el ciclo iconográfico de San Martiño y su imagen se repite en parámetros formales muy similares en este capitel, en el de la Degollación del Bautista y en el Antependio. A pesar de esta acotación de B. Regal, el aspecto general del capitel que más ha ocupado a los diversos investigadores ha sido la representación del castigo de la lujuria y sus correspondientes concomitancias con otras sedes románicas tanto europeas como gallegas (figura 28).



Figura 28: la Lujuria, el águila, el cuadrúpedo y la sirena

En el extremo izquierdo del capitel, en la cara corta, se encuentra la figura más particular y la que entraña una mayor dificultad de interpretación de todas las de la cesta. Se trata de un cuadrúpedo, quizá un équido, con un rostro humano (figura 29). La bestia está dispuesta en vertical y sus patas avanzan hacia el muro mientras que su cabeza se dispone sobre la parte superior de la esquina del capitel. Los cuartos traseros de la criatura híbrida desarrollan pezuñas de animal, mientras que, en las extremidades delanteras parece que estemos más bien ante unas manos humanas que ante las patas de una bestia. El rostro sigue las pautas fisionómicas esenciales características del taller y que comparten todas las piezas escultóricas. Tras el animal volvemos a encontrar esa característica pieza geométrica triangular.

⁵⁸⁵ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 58.

M. A. Fernández ha identificado a este animal con un centauro y lo relaciona con otras composiciones románicas en las que aparecen juntos centauros y sirenas, como en el portal de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela⁵⁸⁶. Si comparamos el centauro de la catedral compostelana con el supuesto centauro de Mondoñedo, apreciamos que desde luego el modelo que están empleando los talleres no puede ser el mismo. Si cotejamos con otros centauros del románico peninsular y europeo, surgen de nuevo dudas con esta identificación. Con cautela, y siendo conscientes de que el proceso de creación de híbridos monstruosos en la Edad Media no constituye una norma fija inamovible⁵⁸⁷, consideramos que el animal representado no puede ser un centauro.

Tras haber realizado un cotejo de los posibles modelos que empleo el taller en Mondoñedo, revisando tanto producciones artísticas coetáneas como aquellas de un pasado más inmediato, llama poderosamente nuestra atención las afinidades existentes entre este monstruo y una de las criaturas híbridas que forman parte del Arca de Noé del folio 109v del Beato de Fernando I y Sancha de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Vit. 14-2). Nos estamos refiriendo al primer animal de la izquierda en el segundo piso del arca: la composición del ser es similar a la del capitel, un cuadrúpedo con rostro humano, con la salvedad de que en el Beato las patas delanteras son de animal y no de hombre⁵⁸⁸. Para J. Yarza se trata de una mantícora, un híbrido antropófago de la tradición grecorromana⁵⁸⁹. La mantícora aparece reflejada en la *Imago Mundo* de Honorio Augustodunensis (1ª mitad del siglo XII) donde se nos dice que vive en Asia y

⁵⁸⁶ M. A. FERNÁNDEZ GARCÍA (2004), pp. 1025-1026.

⁵⁸⁷ La creación de monstruos en el imaginario medieval es compleja. De modo general se parte de la tradición clásica a la que se suma el filtro de los diversos teólogos medievales. Pero la imagen funciona de manera autónoma y creará formas diferentes para las mismas criaturas descritas por la tradición textual. A este respecto véase LECLERCQ-MARX J. (2010), “Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones”, *Anales de Historia del Arte (La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación)*, Volumen Extraordinario, pp. 259-274, en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816>>. Consultado el 26/04/2017. MORÁIS MORÁN J. A. (2014), “Unicornium-Monoceros-Rhinoceros-Cerue-Orix: vaguedades de un Historiador del Arte idiota frente a la imagen románica”, *NORBA, Revista de Arte*, pp. 9-37. DÍEZ PLATAS F. (2005), “El Minotauro: ¿una imagen “al pie de la letra”?”, *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela*, nº 4, pp. 141-152.

⁵⁸⁸ Una digitalización del manuscrito y de la miniatura puede consultarse en el siguiente enlace <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>. Consultado el 26/04/17.

⁵⁸⁹ YARZA LUACES J. (1994), “La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha” en VV.AA, *El Beato de Liébana, códice de Fernando I y Doña Sancha*, Barcelona, pp. 57-235.

que su cuerpo es de león, su cola de escorpión y su cabeza humana⁵⁹⁰. Tanto la criatura del capitel como la de la miniatura optan por una versión particular de la imagen descrita en los textos, con cuerpo de león y cabeza humana aunque suprimiendo la cola de escorpión.



Figura 29: ¿Manticora?

La imagen de la mantícora no es ni mucho menos común y en la producción de beatos solo puede encontrarse en este ejemplo entre las diversas representaciones del Arca de Noé que aparece en este conjunto de manuscritos hispanos. Como ha señalado J. Yarza en el mismo estudio citado, este animal mitológico no vuelve a aparecer en ningún otro códice de la Edad Media hispana. De ser este el animal que se encuentra en el capitel, estaríamos ante una inusual corriente figurativa empleada tanto por el taller de Mondoñedo como por el iluminador del códice fernandino. Esta bestia devoradora de hombres se emplea en la miniatura en un contexto marcadamente escatológico. La historia de Noé es, según el Evangelio de Mateo (XXIV, 36-39), una prefiguración del Juicio Final. Esta asociación se trasladó al mundo de los beatos, y en el final del Libro II del Comentario de Beato de Liébana se recuperó un tratado atribuido a Gregorio de Elvira en el que el arca se entiende como un símbolo de la Iglesia, a Noé como una prefiguración de Cristo, y a los siete hijos de Noé como símbolo de aquellos que fueron salvados por el sacrificio de la Pasión. Curiosamente, en el texto nada se menciona sobre los animales del arca, sin embargo, y tal como señaló J. Williams, las bestias

⁵⁹⁰ HAMILTON B. (2004), "The lands of Prester John. Western Knowledge of Asia and Africa at the Time of the Crusades" en MORILLO S., KORNGIEBEL D. (eds.) *The Haskins Society Journal* 15. *Studies in Medieval History*, Cambridge, pp. 127-139, para la nota pp. 128-130.

ocuparon un lugar fundamental en el modo que los artistas imaginaron esta escena. Los animales del arca enfatizan en cualquier caso el sentido soteriológico al ser ellos también parte de los rescatados y, por tanto, de la salvación⁵⁹¹. Resulta llamativo como en el mismo nivel del arca en el que está la mantícora se disponen dos animales con un carácter netamente negativo, un grifo y un dragón, junto a un extraño león alado, que como ha apuntado J. Yarza, posiblemente sea un trasunto de la forma simbólica del evangelista Marcos.

Es muy probable que la plasmación de este animal en la escultura monumental de Mondoñedo deba entenderse en un contexto similar. El plausible referente en un Beato inidentificado puede justificar también la disposición paratáctica de las figuras sin ningún nexo de enlace entre ellas⁵⁹². También la mantícora del capitel se hace acompañar de escenas marcadamente negativas (sirena y personificación del pecado de la lujuria) e incluso aparece junto a un más que posible águila, símbolo del evangelista Juan, del mismo modo que en la miniatura se acompaña del símbolo del evangelista Marcos. Sobre esta coincidencia última mostramos ciertas reservas, y es posible que estemos ante una mera casualidad o ante un exceso de interpretación.

En la escultura románica la mantícora no es una bestia que se represente de modo usual, si bien a modo de hipótesis creemos que este animal mítico se encuentra representado en la catedral de Santiago de Compostela. En una de las ventanas de la capilla de San Pedro, en la girola del templo, se dispone un tosco capitel en el que dos bestias cuadrúpedas comparten una cabeza humana en la esquina del capitel. A pesar de lo basto de las figuras, los elementos básicos constitutivos de la mantícora (cabeza humana y de cuadrúpedo) son claros⁵⁹³.

La imagen contigua es la del águila (figura 26). El ave es de grandes proporciones y ocupa algo más de las dos terceras partes de la cara larga del capitel. Su cuerpo se dispone frontalmente con las dos grandes alas extendidas, mientras que su cabeza se gira hacia el lugar donde está la personificación de la lujuria. Tanto el pecho

⁵⁹¹ WILLIAMS J. (2017), pp. 122-125.

⁵⁹² Hemos visto en los capiteles anteriores como este taller es capaz de elaborar narraciones fluidas en las que las tres caras del capitel se interrelacionan, por ello entendemos que en este caso no podemos atribuir la falta de conexión entre las figuras a una incapacidad técnica de los escultores sino más bien a una elección formal. Es decir, estamos ante una sucesión de imágenes y no ante un relato.

⁵⁹³ No nos hemos detenido en este capitel en el capítulo dedicado a los siameses porque entendemos que debe diferenciarse en este tipo de imágenes entre la figuración antropomorfa, poco común, y la figuración de animales compartiendo sus cabezas, mucho más usual en la plástica románica. Para el capitel de Compostela consúltese NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), p. 155.

como las alas son completamente lisos y la única incisión se encuentra en el pico. Esta austeridad figurativa contrasta con las inmensas garras de cuatro uñas que se sostienen sobre una suerte de cilindro horizontal, quizá una rama. En la iconografía cristiana, el águila clavando sus garras en la serpiente representa a Cristo venciendo al demonio, como aparece reflejado en *In Cantica* de Rabano Mauro. Si bien su carácter de ave de presa se relaciona en ocasiones con connotaciones negativas, es ciertamente inusual que aparezca así representado en el románico a pesar de que en este caso exista por parte del escultor una clara voluntad de destacar las garras⁵⁹⁴.

En el caso que nos ocupa no creemos que la lectura correcta (al menos el primer nivel de ella) sea la del águila en clave cristológica. Como ya hemos señalado previamente, parece que la interpretación más adecuada sea la de que, en este caso, el águila funcione como símbolo del evangelista Juan. Esta imagen reforzaría el ya apuntado sentido apocalíptico del capitel, y establece un claro diálogo con algunas de las piezas escultóricas del ciclo: el capitel del martirio de san Juan Bautista y el antependio situado en el altar mayor.

La siguiente figura es sin duda la que ha despertado un mayor interés por parte de la comunidad científica. Ocupa el ángulo derecho del capitel una mujer que está siendo mordida en sus senos por dos sapos, y que viste túnica larga con un tocado en la cabeza. La mayor parte de los estudiosos de San Martiño de Mondoñedo han coincidido en identificar a esta figura con la personificación de la Lujuria (figura 30). La interpretación clásica de la mujer con serpientes que devoran sus senos (también sus variaciones con sapos como en Mondoñedo) se remonta a los trabajos de É. Mâle, quien consideraba que el origen de esta iconografía era languedociano y que los ejemplos de Moissac y de Toulouse eran los más antiguos de la plástica europea⁵⁹⁵. El estudio de este modelo iconográfico ha tenido un inmenso éxito en la historiografía de los siglos XX y XXI, y a lo largo de los años se han ido matizando y enriqueciendo las conclusiones publicadas por el investigador franco en su clásico trabajo del año 1922⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ HERRERO MARCOS J. (2010), p. 19 y 26.

⁵⁹⁵ MÂLE É. (1922), p. 375-376.

⁵⁹⁶ La literatura científica sobre este motivo iconográfico es muy abundante. Recogemos algunos de los trabajos que hemos utilizado para este estudio y remitimos a su amplia bibliografía crítica. LECLERCQ-KADANER J. (1975) "De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de 'La migration des symboles'", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 69, pp. 37-43. FRUGONI CH. (1977) "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale (Actes du Colloque La Femme dans les civilisations des Xe-XIIIe siècles. Poitiers, 1976)*, n° 20, pp. 177-196. CARRILLO LISTA M^a del P., FERRÍN GONZÁLEZ J. R. (1998), "La figura de la mujer con serpientes y el castigo de la lujuria en el

Dichos trabajos han aceptado la premisa inicial que considera que la mujer con serpientes es la representación del castigo de la Lujuria y⁵⁹⁷, siguiendo las pautas clásicas del método iconográfico, han pretendido rastrear cuál es la tradición textual y cuál el imaginario que sustentaron la creación de esta imagen.

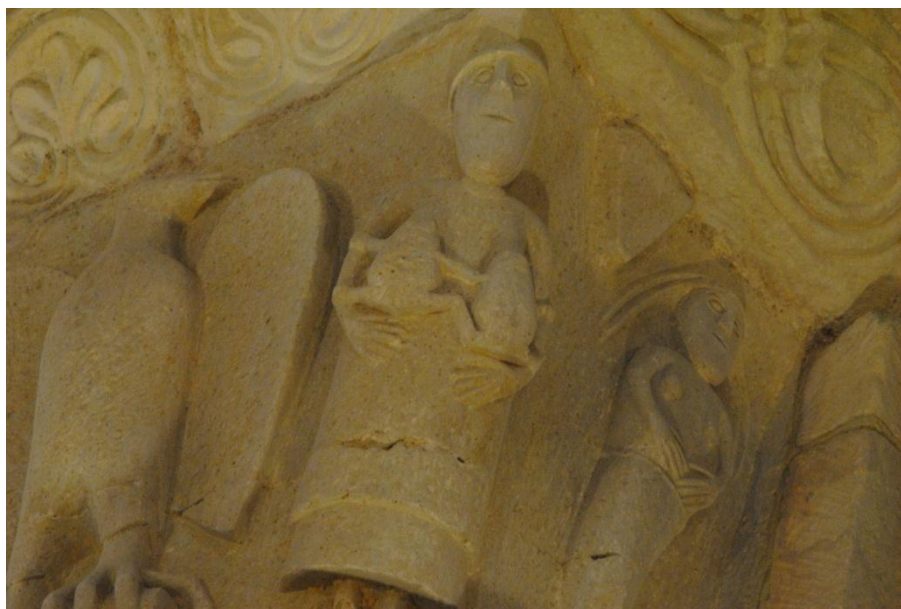


Figura 30: Lujuria

Las fuentes textuales que recogen este castigo son muy escasas. En el *Apocalipsis* de san Pablo, apócrifo del siglo IV, se menciona esta condena dirigida a los que han pecado contra la castidad. La misma idea se transmite hacia 1130 en la Visión de san Alberico para las madres que se niegan a amamantar. A pesar de que son pocas las referencias textuales al castigo, no debemos dejar de lado que la lujuria es, junto con

arte románico” en AGUILERA CASTRO M^a del C. (coord.), *La Vida Cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, 26-30 septiembre, 1994)*, Madrid, pp. 389-408. MARTÍNEZ DE LAGOS E. (2010), “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clío y Crimen*, nº 7, pp. 137-158. POZA YAGÜE M. (2010), “La lujuria”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, 2010, pp. 33-40. VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), pp. 188-211, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Lujuria.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17. CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2012), “Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación”, en BARRAL RIVADULLA D. (coord.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Santiago de Compostela, pp. 695-709.

⁵⁹⁷ Además de las numerosas acotaciones que se han hecho a la lectura arquetípica de Émile Mâle, existe una corriente que está en marcado desacuerdo con esta asociación directa e inamovible entre mujer con serpientes y castigo del pecado de la lujuria. En el año 2002 en el *International Medieval Congress* de Kalamazoo se realizó una mesa redonda bajo el título “*Images of Lust? Rethinking Luxuria*” que ahondó en este tema. En los últimos años Raphaël Guesuraga ha reflexionado sobre este asunto y ha aportado relecturas de interés como aquella por la que considera a la mujer con serpientes una creación netamente gregoriana y dirigida a los clérigos nicolaítas. GUESURAGA TRUEBA R. (2013), “La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria (I)”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 17, pp. 16-23. GUESURAGA TRUEBA R. (2014), “La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 18, pp. 16-23.

la avaricia, el pecado más grave para la teología medieval, y así es recogido por diversos autores del periodo⁵⁹⁸.

En cuanto a las fuentes visuales para la imagen, se ha planteado una ascendencia clásica para el iconema estudiado. Para J. Leclercq-Kadaner el modelo iconográfico de la mujer con serpientes proviene de las imágenes romanas de la Madre Tierra y considera esta autora que la *femme aux serpents* es un ejemplo claro de cómo durante la Edad Media se realizaron traducciones y/o trasvases de iconografías clásicas a iconografías cristianas. En la historiografía de Galicia, V. Nodar se ha detenido ampliamente en este supuesto y ha dedicado varios trabajos a este tipo de imágenes a partir de dos ejemplos que se encuentran en la cabecera románica de la catedral de Santiago de Compostela. El citado investigador incide en como en este tipo de transición de una imagen clásica a las representaciones de la escultura románica, pudo jugar un importante papel la rica imaginería de los rollos iluminados de los *Exultet* en los que se recupera la representación de la Madre Tierra o Tellus, rollos que fueron producidos en Roma y Montecassino en el ámbito papal a finales del siglo XI⁵⁹⁹.

El precedente inmediato a las miniaturas del mundo romano-beneventano se encuentra en las producciones carolingias donde el tema de la Madre Tierra, junto a la representación de Océano, es utilizado en algunas producciones plásticas de la eboraria y en la iluminación de códices. Buen ejemplo de ello son la cubierta del Libro de Perícopes de Enrique II de hacia 870 (Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm. 4452), la miniatura de la Adoración del Cordero del *Codex Aureus* de san Emerano de Ratisbona (Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm. 14000) y, ya en ámbito otoniano, el folio 174 del Evangelario del obispo Bernward de Hildesheim (Cod. 18), custodiado en el Tesoro de la catedral de San Miguel de Hildesheim⁶⁰⁰. La potencia conceptual de esta última miniatura es patente y en ella se asocia ya la imagen de la Tierra-Madre con la idea del pecado. Para E. Martínez pudieron ser este tipo de imágenes las que establecieron la transición entre la *imago* clásica de la Tierra y la *femme aux serpents*

⁵⁹⁸ POZA YAGÜE M. (2010), p. 34.

⁵⁹⁹ NODAR FERNÁNDEZ V. (2002), "De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago", *Sémata. Ciências Sociais e Humanidades*, pp. 335-347. NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 72-78, 139-140 y 151-152.

⁶⁰⁰ La potencia conceptual de esta última imagen es patente y en ella se asocia ya la imagen de la Tierra-Madre con la idea del pecado. Para E. Martínez pudieron ser este tipo de imágenes las que establecieron la transición entre la *imago* clásica de la Tierra y la *femme aux serpents* románica. MARTÍNEZ DE LAGOS E. (2010), p. 157.

románica. En cualquier caso conviene recordar las palabras de esta autora acerca del proceso de creación de las imágenes y de su paso de la miniatura a la escultura:

“(…) son las propias imágenes las que generan otras nuevas y esa dinámica era muy propia de la forma de trabajar en el contexto artístico medieval. Es en el ámbito monástico y en sus *scriptoria* donde creemos que se generó tanto el cambio semántico como iconográfico y sabemos que las imágenes miniadas circulaban entre los centros monásticos de prestigio y otros más periféricos y modestos. El trasvase de la imagen miniada a la escultura, como en el caso de otros muchos motivos iconográficos, es paso indispensable para que la imagen cumpla su función didáctica y moralizante (…)⁶⁰¹

Sea como fuere este complejo proceso de creación/transformación de la imagen, fue en el terreno de la escultura monumental románica donde la figuración de la mujer mordida por serpientes o sapos en los senos tuvo una amplísima difusión, convirtiéndose en una de las iconografías más reconocibles y particulares del imaginario románico. Son numerosos los ejemplos que se pueden sacar a colación, aunque quizá los más célebres sean los ya mencionados en el trabajo de É. Mâle en Saint-Pierre de Moissac y Saint-Sernin de Toulouse. El románico hispano también está repleto de estas imágenes y, de Este a Oeste, encontramos representaciones del castigo de la lujuria, con sus diversas variantes, en el claustro de la catedral de Tarragona, en las portadas de las catedrales de la Seu d'Urgell, y de Tudela, en los capiteles de San Martín de Fromista o Isidro de Dueñas en Palencia, en un capitel del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, o en los dos capiteles de la cabecera de la catedral de Santiago de Compostela que acabamos de referenciar.

Estos últimos son de los más representativos ejemplos de como esta concreta iconografía punitiva tuvo un cierto éxito en los albores del románico en Galicia. Los capiteles de las sedes catedralicias de Santiago de Compostela y San Martiño de Mondoñedo no son los únicos en tierras gallegas, y el mismo tema se reproduce en uno de los capiteles de la antigua catedral tudense de San Bartolomé de Rebordáns. No cabe duda de que fue este un tema del gusto de la época y que en Galicia, como en otras regiones europeas, tuvo un fuerte arraigo en torno al año 1100. Aunque la representación sea la misma en los tres capiteles gallegos, cada uno de ellos recurre a

⁶⁰¹ MARTÍNEZ DE LAGOS E. (2010), p. 158.

una forma y posiblemente a un modelo o modelos diferentes, demostrando la variedad de tipos compositivos para la imagen románica que circulaban por la Galicia de finales del siglo XI⁶⁰². Fruto de esta variedad referencial es la elección de sapos en lugar de serpientes, mucho más comunes en este tipo de representaciones, si bien en los cercanos ejemplos de Compostela y de San Bartolomé de Rebordáns también los escultores se decantaron por los sapos.

Los batracios son, como las serpientes, criaturas que simbolizan el mal en la cultura cristiana. Su relación con la lujuria va más allá de las imágenes en las que muerden los senos de la mujer pecadora, y ya en los textos se señala esta vinculación. En el Fisiólogo se diferencian dos tipos de sapos o ranas: las secas y las que viven cerca del agua. Las primeras pueden morir si les sorprende la lluvia, y se comparan con los cristianos que corrompen su alma con las tentaciones; por su parte, y siempre según este texto, las segundas representan a los que no pueden sufrir la abstinencia⁶⁰³. Los batracios también simbolizan a las almas impuras en el Comentario de Beato de Liébana, y su imagen acompaña al relato textual, como puede verse en el folio 220v del Beato de Fernando I y Sancha del siglo XI⁶⁰⁴. Resulta interesante como de nuevo los talleres del románico en Galicia (mujeres con sapos se encuentran también en Compostela en 1100 y 1160) se decantan por un tipo de representación que era ya conocido y empleado en la iluminación altomedieval hispana.

La figura que cierra la composición escultórica en la cara corta del lado derecho del capitel es la de una sirena, que se encuentra en posición frontal con su torso desnudo enseñando los pechos, mientras su cabeza se enmarca por medio de una larga cabellera realizada a partir de unas muy sencillas incisiones en la piedra. En la sección inferior de su cuerpo tiene una pronunciada y puntiaguda cola de pez que se proyecta hasta el límite del capitel. El modo de concebir la figura no es ni mucho menos refinado: la cola es completamente lisa sin escamas y los pechos y cabellera de la mujer solo se siluetean. A pesar de ello, la imagen transmite de un modo muy eficaz tanto la naturaleza monstruosa de la criatura como los rasgos relacionados con el pecado carnal, por medio de una somera plasmación de la cola de pez y del cabello y los pechos femeninos.

⁶⁰² Sobre los capiteles de San Bartolomé de Rebordáns y de la catedral de Santiago de Compostela nos ocuparemos más adelante y profundizaremos algo más en las diferencias que existen entre ellos y el de San Martiño de Mondoñedo.

⁶⁰³ HERRERO MARCOS J. (2010), pp. 81-84.

⁶⁰⁴ Una reproducción de la imagen en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>. Consultada por última vez el 14/12/17.

La sirena es un ser híbrido proveniente de la mitología helénica. La primera mención literaria a estos seres se encuentra en el canto XII de la Odisea, y de la tradición homérica pasó a Roma, donde las sirenas forman parte de los prodigios narrados por Ovidio en sus *Metamorfosis*. Las sirenas se mencionan también en la Vulgata en Isaías 13, 22. Este sustrato conjunto fue del que bebieron los autores del Medievo europeo, y las sirenas aparecen en el catálogo de los Bestiarios o en los textos de Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro o Honorio Augustudonensis.

Esta abundante tradición literaria no fijó una imagen estandarizada de este ser mitológico, y las variantes en el modo de describirlas son numerosas. Las descripciones más habituales son las de la sirena como un híbrido de mujer-pezu o mujer-ave⁶⁰⁵. La sirena-ave proviene de la tradición clásica mientras que la primera mención a la sirena como una mujer con cola de pez no se encuentra hasta el *Liber Monstruorum de diversiis generibus*, fechado entre los siglos VII y IX⁶⁰⁶:

(...) Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo femenino y son idénticas al género humano, pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven por las profundidades (...)

Liber monstruorum diversis generibus, siglo VI, 42-43.

Además de detenerse en su anatomía, los textos de la Edad Media transmitieron una visión negativa y pecaminosa de estos seres. Para la teología medieval, las sirenas simbolizan la seducción, la adulación y el engaño. Son por lo tanto una de las imágenes paradigmáticas a la hora de representar la tentación de los placeres de la carne y a la mujer lujuriosa.

⁶⁰⁵ El porqué de este cambio en la fisonomía de estos monstruos es complejo y han sido varias las hipótesis planteadas. De modo general los investigadores del tema consideran que el cambio se produjo por la confusión genealógica entre diversas criaturas mitológicas (Gorgonas, Tritón, etc.). Un resumen de esta problemática puede consultarse en GARCÍA FUENTES M. C., “Algunas precisiones sobre las sirenas”, *Cuadernos de filología clásica*, nº 5, pp. 107-116.

⁶⁰⁶ Para un resumen de la sirena en la tradición textual e iconográfica hemos consultado RODRÍGUEZ PEINADO L. (2009), “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63 en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17, y PÉREZ SUESCUN F. y RODRÍGUEZ LÓPEZ Mª. V. (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66, en línea <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A>>. Consultado el 30/04/17. La bibliografía sobre el tema es amplia y remitimos a las referencias bibliográficas proporcionada por los autores consultados. Para una recopilación de textos MALAXECHEVERRÍA I. (1999), pp. 132-137. DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000a), pp. 220-269.

En la historia de la imagen encontramos la misma confusión que se produce en la literatura y, de un primer momento en el que la imagen que triunfa es la de las mujeres con alas de ave (así podemos verlas en numerosos vasos áticos), pasamos a un largo periodo en el que conviven las formas de sirenas-pájaros con las sirenas-pep. Una de las muestras más antiguas de la sirena-pep en el periodo medieval es la del folio 1v. del Sacramentario de Gellone (Paris, BnF, département des Manuscrits, Latin 12048), manuscrito de tradición merovingia fechado en el siglo VIII. En la plástica románica europea la sirena-pep será la llamada a triunfar y su imagen será una de las más empleadas por los escultores del periodo. Existen dos sub-variantes mayoritarias de este modelo en la escultura de los siglos XI y XII, la sirena con cola bífida, mucho más abundante, y la sirena con una sola cola. La investigadora J. Leclercq-Marx ha apuntado como, contrariamente al resto del continente, en el arte románico español triunfa la imagen de la sirena-ave por encima de la sirena-pep, posiblemente por la influencia de los seres alados de la tradición islámica⁶⁰⁷.

Si establecemos de nuevo una panorámica por las obras del primer románico en Galicia, encontramos otra representación de las sirenas en la catedral de Santiago de Compostela en uno de los capiteles que sostiene el arco toral de acceso a la capilla del Salvador. No cabe ninguna duda de que en ambos capiteles se representan sirenas, pero las similitudes terminan en la elección del motivo iconográfico. En la catedral compostelana son dos las sirenas esculpidas y el maestro que talló la pieza optó por la imagen de la sirena con cola bífida frente a la cola simple de la sirena de Mondoñedo. Además, las sirenas de Santiago parecen formar parte de una escena donde

(...) podría parecer que las sirenas están siendo capturadas por los tres personajes que se agarran a sus brazos, sin embargo, al contemplar sus afligidos rostros y tras el rastreo de los textos, se podría afirmar que son las sirenas las que, con su maligno embrujo, se disponen a arrastrar a los hombres (...) ⁶⁰⁸.

Nada de la narración descrita por V. Nodar puede apreciarse en el capitel de Mondoñedo, donde la sirena ocupa un espacio aislado en el extremo de la composición

⁶⁰⁷ LECLERCQ-MARX, J. (1997), *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, p. 215. Sobre las sirenas en la tradición cultural occidental véase GARCÍA GUAL C. (2014), *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*, Madrid.

⁶⁰⁸ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 149-150.

del relieve. Por lo tanto debemos concluir que, a pesar de la coincidencia iconográfica, los talleres de Compostela y de Mondoñedo acudieron a modelos y fuentes diferentes.

La posición de la sirena, junto a la representación del castigo de la lujuria, vendría a reforzar el carácter admonitorio contra los pecados de la carne que parece querer transmitir el ciclo iconográfico del capitel. La presencia conjunta de estas figuras en la cesta ha llamado la atención de M. A. Castiñeiras, quien considera que es

(...) de gran interés el hecho de que ambas figuras aparezcan yuxtapuestas, ya que en origen su forma deriva de un tema cosmográfico antiguo –el Mar (Sirena) y la Tierra (Mujer que amamanta) –, reinterpretado en el Románico con claro sentido negativo y con paralelos en un capitel de la iglesia románica de Urcel (...) ⁶⁰⁹.

La ascendencia clásica de este capitel lo emparenta conceptualmente (que no en la forma) con algunos de los capiteles de la girola de Compostela y con otros centros del románico francés, pero también con un tipo de relectura del legado clásico que es previa a la cronología del arte románico y cuyas primeras manifestaciones pasan por el imaginario carolingio y otoniano.

Además de estas precisiones de tipo iconológico en las que conviven lecturas condenatorias con discursos apocalípticos, llama de nuevo la atención del observador la presencia de los característicos triángulos en las caras menores del capitel. En la cara donde se encuentra la sirena el triángulo es claramente visible, mientras que en el lado donde se encuentra la mantícora la forma geométrica queda semioculta tras el cuerpo de la criatura. Insistimos en que no nos resulta convincente la lectura simbólica en clave trinitaria para este objeto, sino que más bien creemos que su presencia es fruto del modo de desbastar la piedra que emplea este taller.

1.3.8 Capitel nº 8: el caballo y los dos caballeros

Frente al ejemplar con el águila y las sirenas, en la cara sur del machón norte se dispone el último de los capiteles que resuelve la decoración de las caras de su cesta por medio de figuración. De todos los estudiados es este el que desarrolla una escena con menos personajes. En el extremo izquierdo un sujeto masculino tira del ronzal de un

⁶⁰⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 304.

caballo que se proyecta hasta la cara larga del capitel y cuya cabeza ocupa el ángulo del mismo (figura 31). El caballero o jinete viste una sencilla túnica corta y el peinado a modo de casquete común al resto de figuras masculinas del conjunto de capiteles. El caballo es de grandes proporciones y en él destacan dos elementos: una larga cola y un estrecho morro del que parece asomar una desproporcionada lengua. En la cara corta derecha del capitel, junto a los cuartos traseros del animal, se coloca un segundo varón ataviado con la misma vestimenta que el primero. Las dos figuras se encuentran en posición marcadamente frontal pero, mientras que en el primero destacaba la sogla que le unía al caballo, en este segundo llama poderosamente la atención el claro gesto de saludo que realiza con la mano derecha mientras lleva la izquierda hacia su vientre. En cuanto a la disposición de las figuras en la cesta, parece que estamos de nuevo ante una narración secuencial, y no tanto ante figuras aisladas yuxtapuestas como veíamos en el ejemplo anterior.

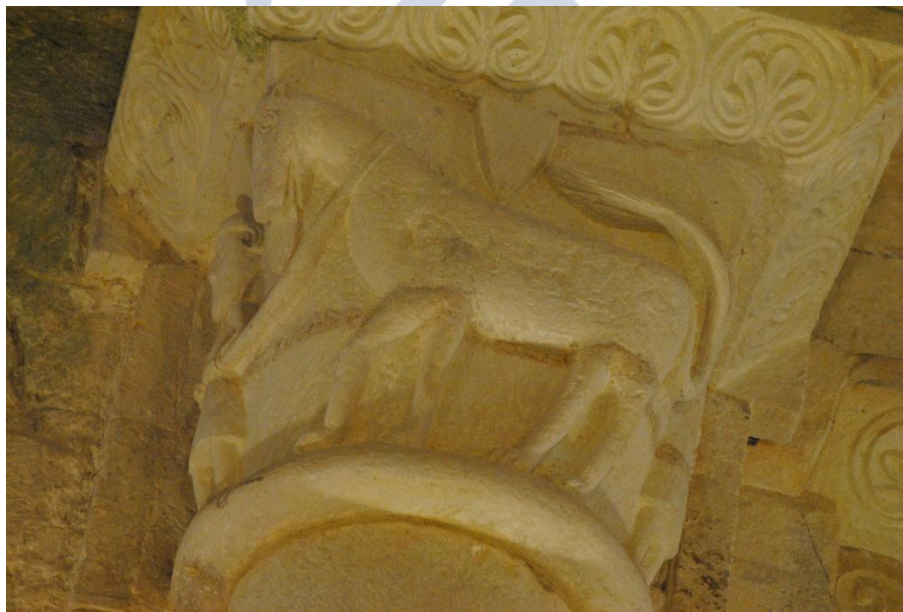


Figura 31: Caballo

En la literatura científica sobre el conjunto escultórico, este capitel no ha despertado el mismo interés que aquellos que incluyen las escenas de banquetes, o que el que le precede en este trabajo con las referencias directas al mundo de la lujuria. A nuestro entender es este el capitel en el que a J. Villa-amil le pareció ver la representación de la huida a Egipto⁶¹⁰. Tras cotejar el soporte mindoniense con algunos ejemplos románicos con esta escena de la infancia de Cristo como los de Santa María de

⁶¹⁰ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 51. M. Chamoso insistió en esta lectura CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 392.

Uncastillo, Santa María de Villanueva de Teverga, podemos constatar que una de las claves a la hora de confeccionar este tipo iconográfico es la inclusión de la figura de María sobre el caballo o la mula con el Niño en brazos. La falta de este personaje clave en la escena de Mondoñedo nos lleva a descartar esta lectura inicial. En fechas más recientes, S. San Cristobal ofrece una curiosa lectura de esta escena y en su enumeración de los capiteles del templo titula y describe a este ejemplar del siguiente modo:

(...) 5. EL CAMPESINO DEFENDIDO POR EL SOLDADO.- La paz mesiánica. Un caballo tirado del ramal por un hombre y detrás otro con la trompeta (...) ⁶¹¹

Tras la observación detallada del capitel no parece desacertado identificar a la figura que tira del corcel con un caballero (figura 32), pero genera muchos más problemas la asociación de la figura tras el caballo con un campesino. Por una parte, no existe ningún atributo que lo relacione con el mundo del trabajo agrícola y, por otra, parece que el maestro que trabajó el capitel no tuvo ninguna intención de diferenciar estamentos sociales a través de las vestimentas, como ya hemos visto que sí se hace en algunos otros ejemplos de la iglesia catedralicia. Además no hay ninguna figura que lleve una trompeta u otro instrumento musical sino que, como ya se ha señalado, la figura tras el caballo alza su mano y muestra su palma en una postura gestual que identificamos con un saludo. La interpretación de este gesto con el de un sonador de cuerno pudo llevar, a juicio de R. Yzquierdo ⁶¹², a que otros autores como B. Regal planteasen la hipótesis de que la representación del capitel pudiera ser una *scène de chasse* ⁶¹³. El origen de esta errónea identificación pudo estar en la similitud del gesto del personaje con el brazo alzado con algunas de las escenas de caza que se pueden encontrar en el primer románico en Galicia, tanto en la catedral de Compostela como en la de Tui en Rebordáns, donde sendas figuras suenan cuernos de caza alzando sus brazos ⁶¹⁴.

⁶¹¹ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 50.

⁶¹² YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 49.

⁶¹³ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 58.

⁶¹⁴ Para el capitel compostelano véase NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), p. 138. Para el de la iglesia de Tui véase BANGO TORVISO I. (2012), pp. 995-997. Sobre la imagen moralizada de la caza en el románico hispano a través de ejemplos de Berlanga o Compostela, véase SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), pp. 165-202.



Figura 32: ¿Caballero?

Descartada la presencia del cuerno y la identificación del personaje con un sonador, entendemos que es el gesto del brazo el principal atributo que pueda otorgar luz acerca de la identificación de este personaje. Pero ¿cuáles son los significados atribuibles a este gesto tan marcado en la iconografía románica? A nuestro juicio y siguiendo los estudios de J. -C. Schmitt⁶¹⁵, el tipo de postura elegida para esta imagen podría encuadrarse entre los gestos ceremoniales de saludo (figura 33). Como ha hecho notar A. Miguélez, la postura del brazo alzado con la mano abierta es bastante habitual en la plástica románica peninsular, tanto en iconografía religiosa como profana. La autora divide este gesto en tres subgrupos diferentes: el brazo levantado como signo de saludo y victoria; como parte de la imagen específica del caballero victorioso medieval; en actitud declamatoria y, finalmente el brazo alzado como signo de asombro, temor y horror⁶¹⁶.

Ante esta clasificación, y de un modo casi instintivo por la presencia imponente del caballo en la cara larga del capitel, puede parecer que la opción más adecuada para identificar al personaje de esta imagen sea la del “caballero victorioso medieval”. Sin embargo, la iconografía de la victoria del caballero es una variante muy específica del

⁶¹⁵ SCHMITT J. -C. (1990). *La raison des gestes dans l'Occident Médiéval*, Paris, pp. 12, p. 12, 22-23 y p. 367, n. 15-16. Véase también BUESCU A. I., SOUSA J. S. de, MIRANDA A. (eds.) (2005), *O corpo e o gesto na civilização medieval: actas do encontro, 11 - 13 de novembro de 2003*, Lisboa.

⁶¹⁶ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), pp. 77-99. En lo que sigue referenciamos la bibliografía esencial sobre el tema aportada por esta autora.

tema, más tardío, de “La dama y el caballero”⁶¹⁷. Esta iconografía específica aparece en Francia en el último cuarto del siglo XII y su nacimiento se pone en una estrecha relación con la literatura del momento y con el concepto del amor cortés. Teniendo en cuenta el marco cronológico en el que nace este tipo de imagen cabe cuestionarse si en el caso gallego pudiéramos estar ante una muy temprana aparición de este tema. La composición clásica para este modelo iconográfico *consiste en la representación de dos personajes: uno masculino, ecuestre, que se despide de un personaje femenino, pedestre*⁶¹⁸. Si nos detenemos en la conformación de la imagen en el capitel apreciamos como no se cumple la confección tipo de la iconografía cortesana. En Mondoñedo hay dos personajes, pero el que alza el brazo no monta sobre el caballo ni puede constatar la presencia de una mujer en la escena. Además, no se ha conservado en Galicia ningún ejemplo de este modelo de representación, lo que haría al capitel mindoniense doblemente excepcional tanto por su temática como por su cronología.

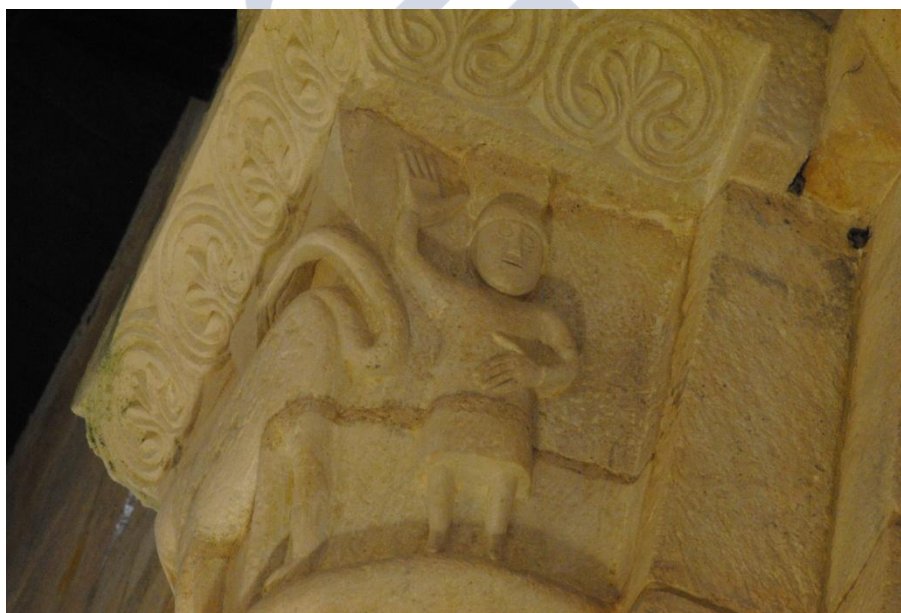


Figura 33: Gesto de saludo

De las opciones restantes también descartamos la de que el gesto traduzca un sentimiento de asombro u horror; no hay ningún elemento en la secuencia narrativa que lleve en esta dirección. Por lo tanto, solamente quedan las opciones de que el brazo alzado indique un gesto de victoria o un ademán declamatorio. Ambos modos de

⁶¹⁷ RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ I. (2003), “Un tema iconográfico en torno al 1200. La dama y el caballero”, en RUIZ DE LA PEÑA SOLAR J. I. (dir.), *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, pp. 437-467. RUIZ MALDONADO M. (1979), “El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, *Boletín del Seminario de Estética, Arte y Arqueología*, (1979), pp. 271-283.

⁶¹⁸ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 74.

gestualidad son adaptaciones clásicas a la imagen medieval que tienen su origen en el mundo greco-romano. El primero era empleado de manera habitual en la iconografía imperial y el segundo es un signo característico del ámbito de la oratoria⁶¹⁹. El brazo alzado como símbolo de triunfo fue empleado en el imaginario medieval, tanto en la iconografía religiosa (caso de las escenas de la resurrección de Cristo), como en la iconografía profana, especialmente en la imagen del poder regio e imperial. Por su parte, el brazo en ademán declamatorio es propio de la representación de filósofos, escritores e incluso de las musas⁶²⁰. Como vemos, ninguno de los tipos de representación asociados a este gesto parece ser pertinente a la hora de identificar la escena del capitel.

Una vez planteada la problemática específica de la gestualidad del personaje situado en la cara derecha del capitel, se antoja necesario rastrear posibles modelos o paralelos existentes que ayuden en la decodificación de la escena. En líneas precedentes se ha hecho notar como cierta parte de la historiografía consideró que estamos ante una escena de caza por la presencia de un cuerno o trompeta, y como esta iconografía se puede encontrar también en las iglesias de Compostela y Rebordáns. Una vez eliminado el cuerno de la ecuación, no hay otros elementos que establezcan concordancias entre las imágenes compostelana, tudense y la del capitel de San Martiño de Mondoñedo. El caballo siendo llevado por el jinete es la figura clave en la escena mindoniense, al menos la que ocupa una mayor superficie de representación, y en ninguno de los otros dos ejemplos gallegos el équido forma parte de la composición.

De entre todas las imágenes de jinetes que hemos analizado para nuestra investigación, son dos las que presentan más afinidades con la de Mondoñedo. La primera de ellas se encuentra en un capitel de pilastra en la portada de la iglesia de San Celso en la ciudad italiana de Milán, y la segunda en la capilla del castillo normando de Durham en el norte de Inglaterra. Además de las similitudes compositivas e iconográficas, ambas imágenes compartir una cronología cercana a la del templo catedralicio gallego, en torno al año 1100.

⁶¹⁹ GRABAR A. (2003), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, pp. 51 y 40.

⁶²⁰ A. Miguélez no ejemplifica este gesto en el mundo medieval pleno, sino a través de dos ejemplos del siglo IV: en un mosaico en del Museo Nacional de Arqueología en Lisboa y en un sarcófago del Museo do Carmo de Lisboa proveniente de Valado dos Frades. En ambos ejemplos la actitud declamatoria es empleada por las musas. MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), pp. 102-103.

El relieve italiano está compuesto por tres figuras diferentes. En la cara izquierda un jinete tira de la soga de un caballo que ocupa la cara central de la cesta y un segundo personaje se coloca tras las patas traseras del caballo. La disposición de jinetes y caballo es casi idéntica a la del capitel, pero hay algunas diferencias interesantes, de las cuales las más notorias se refieren a la actitud gestual de los personajes. Por una parte, en la cara izquierda del capitel de Mondoñedo el jinete solamente tira de las riendas del animal, mientras que en el caso italiano el caballero además sujeta una especie de planta o árbol; por la otra, el individuo tras el caballo de San Celso sostiene con su mano la pata del animal y no la alza como en Mondoñedo. La identificación del relieve no es ni mucho menos definitiva, pero desde los trabajos de A. K. Porter se ha propuesto la hipótesis de que en Milán estemos ante la figuración del mes de mayo de un calendario⁶²¹.

En la iconografía medieval se representa a este mes por medio de un caballero, ya que era este el mes en el que se partía hacia la batalla. La asociación entre este periodo anual y el mundo de la guerra se remonta a tiempos de Pipino el Breve, cuando el mes de mayo (*Campus Madii*) sustituye al mes de marzo (*Campus Martius*) como periodo de inicio de los conflictos bélicos. La iconografía básica de *Maius* en la Edad Media es la de un caballero en medio de los pastos. De este modo la imagen sintetiza las dos actividades asociadas a este periodo del año: la guerra y la hierba crecida⁶²². Este tipo de representación del calendario es perfectamente conocido por los ideólogos de la imagen románica hispana como prueban los menologios de las pinturas del Panteón de Reyes de San Isidoro de León y de la fachada norte de la catedral compostelana.

En el capitel de la iglesia del castillo normando de Durham también se figura un jinete que sostiene y tira de la soga de un caballo. A diferencia de los ejemplos de Milán y Mondoñedo, caballo y jinete solamente ocupan una cara y media del total de tres del capitel. El resto de la cesta es ocupada por dos perros de caza que son sujetados por el mismo jinete con su mano derecha; finalmente, en el lado izquierdo del capitel los dos lebreles cazan un inmenso ciervo. El relieve normando desarrolla una narración más amplia y más compleja, donde la presencia de los perros y del ciervo no deja lugar a las

⁶²¹ PORTER A. K. (1916), p. 612.

⁶²² Sobre el calendario en la Edad Media y sobre la iconografía del mes de mayo véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996c), *El Calendario medieval hispano: textos e imágenes: (siglos XI-XIV)*, Valladolid, pp. 157-161.

dudas y nos indican que estamos ante una escena de tipo cinegético⁶²³. G. Zaernecki ha querido ver en esta secuencia de caza un pasaje de la vida de St. Eustace, si bien la idea misma de la caza resulta del todo conveniente en este tipo de capilla palatina al ser la caza una de las principales actividades de la cultura principesca⁶²⁴.

Ambas interpretaciones se mueven en el terreno de la hipótesis, por lo que no deben ser sacadas conclusiones definitivas, y mucho menos a la hora de establecer puentes directos entre las iconografías de lugares tan distantes en lo geográfico. Por ello, no resulta nada fácil afirmar si alguna de las lecturas propuestas para los relieves de las regiones de Lombardía y Northumbria es aplicable al caso de Mondoñedo, aunque de nuevo por los elementos expresados parece que no.

La similitud compositiva entre los relieves de Mondoñedo y Milán es evidente e incluso llamativa. Sin embargo no resulta del todo convincente la identificación de la escena del capitel con la representación del mes de mayo del calendario ya que, por un lado, no hay en Mondoñedo la característica vegetación de esta escena y, por otro, no hay ninguna otra representación en el conjunto del templo que complete los doce meses del calendario como sería habitual. Sin descartar definitivamente que en el capitel se represente una de las figuraciones del menologio medieval, sí nos parece que pudo ser algún modelo de esta imagen el que inspiró al maestro que confeccionó el relieve.

Si genera dudas aplicar al capitel de Mondoñedo la misma interpretación que A. K. Porter hizo para la escena de San Celso de Milán, mucho más complicado resulta vincularla con la interpretación que G. Zaernecki hizo para el relieve normando. La inclusión de la leyenda de St. Eustace en el programa figurativo de la capilla de Durham se justifica porque esta leyenda tiene un fuerte sustrato local, que es absolutamente ajeno al entorno diocesano de Mondoñedo. Además, en el capitel inglés hay una mayor presencia de personajes que en el capitel gallego, lo que ayuda, como hemos visto, a leer la imagen en clave cinegética.

Llegados a este punto, y tras haber empleado como método decodificador tanto la gestualidad como el establecimiento de paralelos iconográficos, siguen siendo muchas más las dudas que las certezas. Las similitudes entre la pieza objeto de estudio y

⁶²³ Una cabeza de cérvido muy similar se encuentra también en uno de los capiteles de San Celso a Milano.

⁶²⁴ ZARNECKI G. (1951), *English romanesque sculpture, 1066-1140*, Londres, pp. 25-26. WOOD R. (2010), pp. 21-24.

los ejemplos de Durham y Milán no pueden ser baladís. La utilización de libros de modelos de las mismas características por parte de los diferentes talleres que trabajaron en estos tres templos, entre otros que se podrían sacar a colación, ayudaría a explicar las profundas afinidades compositivas de los tres relieves. La clave pudiera estar en determinar si ante la misma forma y composición (dos jinetes y un caballo) se esconde un mismo tema o iconografía o, si por el contrario, los significados variaban adecuándose a los contextos particulares de cada ciclo de imágenes.

Nuevamente las preguntas quedan necesariamente sin respuestas definitivas. A nuestro juicio, el gesto victorioso del personaje derecho, sumado a la presencia imponente del caballo, solo nos puede llevar a una doble vía interpretativa: en el capitel se representa una escena de caza o algún tipo de hazaña bélica, en ambos casos con el resultado de victoria. La inclusión de una narración propia del mundo nobiliar y cortesano en este contexto puede ayudar a reforzar el discurso homilético acerca del mundo del pecado en el que se incide en el conjunto escultórico. La victoria del guerrero/cazador se produce en el terreno moral, y creemos que el caballero triunfa de un modo simbólico sobre el pecado. La disposición topográfica del capitel, frontero al de la lujuria y mirando hacia el espacio del transepto, consolida una lectura en este sentido.

Creemos que estas dos opciones son las más plausibles para interpretar el capitel, pero no podemos descartar al cien por cien la idea de que aquí se represente uno de los meses del calendario. Debemos tener en cuenta que el proyecto constructivo de Mondoñedo sufre una modificación importante a inicios del siglo XII en la que no se emplearon capiteles historiados. De ser esta una representación del calendario, y planteando la hipótesis de que en el primer proyecto se diseñase un ciclo iconográfico más amplio donde se incluía un menologio completo, la ausencia del resto de los meses podría explicarse porque las piezas escultóricas con el resto del calendario se pensaron para ocupar el espacio de las naves y, por lo tanto, nunca se llegaron a realizar con el cambio del proyecto. A este respecto debe imponerse la cautela y creemos que ir más allá excede el conocimiento que hoy día tenemos sobre esta imagen, en cualquier caso no creemos en esta lectura.

Retomando las dos hipótesis principales, creemos que sea esta escena un relato bélico o una cacería la interpretación simbólica que J. L. Senra realizó para el capitel del sonador de la catedral de Compostela es perfectamente aplicable a este caso:

(...) Es ciertamente obvio que, siguiendo los parámetros helenístico-romanos de la caza en su dimensión alegórica con singular énfasis en el mal circundante y la perentoria necesidad virtuosa de enfrentarse a él y derrotarlo, la presencia de escenas de cinegética en contextos sacros y en fechas pleno-medievales debe ser entendida –más allá de alusiones a inquietudes o preferencias del orden social imperante– a partir de una directa e inequívoca lectura de signo escatológico: “Dios te ha hecho cazador de la gracia” (...) ⁶²⁵

El inequívoco gesto de victoria del cazador/caballero del capitel transmite de un modo decoroso, para un ámbito eclesiástico, la idea de victoria en su dimensión escatológica de triunfo contra el pecado y el mal circundante.

1.3.9 Capitel nº 9: hojas esquematizadas

El último de los capiteles de la serie de esta fase constructiva es el que ocupa la cara norte del pilar septentrional del crucero (figura 34). El fondo liso de la cesta del capitel se decora con una serie de cuatro niveles de volutas rematadas en espiral, que van alternando de la sencilla a la doble. Los extremos de las dos volutas superiores se proyectan a modo de marco hasta el remate inferior de la cesta. Aquellas que se encuentran en la cara frontal presentan una leve variación y el marco se cierra en la parte inferior. R. Yzquierdo apunta a que *quizá el artista pretendió hacer unas esquemáticas hojas y el resultado ha sido único en nuestro románico* ⁶²⁶.

⁶²⁵ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014b), p. 179. Para la caza en la Edad Media remitimos a la bibliografía remitida por el autor de las notas 50 a 62.

⁶²⁶ YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), p. 49.



Figura 34: Capitel vegetal

M. A. Fernández García ha propuesto una particular lectura iconográfica para este tipo de decoración y considera que, lejos de estar ante una esquematización de un motivo vegetal genérico, en el capitel se representa una especie botánica concreta, el helecho. Para este autor, su presencia en este lugar del templo, vendría a justificarse en clave alegórica por su carácter profiláctico contra el maligno, pero también por sus cualidades curativas. A. Quiñones señala, en su trabajo sobre el simbolismo vegetal, que las virtudes de esta planta fueron recogidas por Santa Hildegarda en el capítulo XLVII, libro primero (*De Plantis*), de su obra *Diversarum Naturarum Creaturarum*; obra que fue revisada, aprobada, e incluso elogiada por el obispo de Verdum Alberto de Cluny y por el propio pontífice Eugenio VI⁶²⁷. La presencia del helecho en los círculos intelectuales monásticos induce a pensar en que

(...) estas creencias medievales que consideraban al helecho especialmente benigno para el hombre, tanto por sanar su cuerpo, como por proteger su espíritu, junto con el simbolismo de humildad y sinceridad que le atribuyeron los santos padres, indudablemente hubieron de influir en el simbolismo medieval, motivando su inclusión en la iconografía románica (...)⁶²⁸.

⁶²⁷ Para el valor simbólico del helecho en el arte medieval véase QUIÑONES COSTA A. M. (1993), *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, pp. 101-150. La autora publicó su trabajo unos años más tarde QUIÑONES COSTA A. M. (1995), *El simbolismo vegetal en el arte Medieval. La flora esculpida en la Alta Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid.

⁶²⁸ QUIÑONES COSTA A. M. (1993), p. 854.

Yendo un paso más allá, el investigador considera que debido a *la peculiar forma que posee esta planta en primavera, permite incluso considerar la posibilidad de que alrededor del pilar norte del crucero se intentase diseñar un calendario en el que cada capitel mostraría una de las estaciones*. Con esta identificación, el capitel se vincularía temáticamente con el del caballo y las dos figuras humanas (capitel nº 8) que viene a representar para el autor, la labranza del campo que se realiza durante los meses del verano. Concluye su disertación sobre el capitel planteando que, al margen de la hipotética existencia de un calendario, *tras el conjunto de helechos se oculte la idea de la primavera*⁶²⁹.

No cabe duda de que la interpretación del capitel como una plasmación simbólica de la primavera como parte de un hipotético calendario esculpido, junto con el capitel del caballo con dos personajes, resulta muy atractiva pero no está exenta de problemas. Por una parte, la evidente esquematización de las hojas en espiral invita a ser cautos a la hora de identificar la hoja con una especie botánica en concreto; por otra, no resulta convincente la identificación de una especie vegetal particular con el modo de representar a la primavera en particular, ni con el ámbito general del calendario durante la Edad Media. Si cotejamos la imagen con el calendario pintado del Panteón de Reyes de San Isidoro de León, podemos constatar que en ninguna de las representaciones de los meses de la primavera se opta por una figuración de tipo vegetal como la que decora el capitel. Por ello resulta difícil aceptar las propuestas acerca del valor iconográfico de este capitel, y consideramos que nos encontramos lejos de poder otorgarle un significado a la vegetación más allá del ornamental.

Finalmente, en el cimacio desaparece la decoración de palmetas y se ve sustituida por una hilera triple de billetes.

1.3.10 Capiteles nº 10, nº 11 y canecillos del templo

En el interior del templo existen dos capiteles más (capiteles nº 10 y nº 11 en la ordenación propuesta por R. Yzquierdo) que se disponen en las caras occidentales de los pilares del crucero. El del lado norte es de tipo vegetal con dos niveles de hojas, lisas las inferiores y algo más elaboradas y estilizadas las superiores. El cimacio se encuentra

⁶²⁹ Todas las citas textuales del párrafo han sido tomadas de FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), pp. 1011-1035, pp. 1029.

muy deteriorado a excepción de uno de los ángulos donde una serie de tallos ondulantes salen de las fauces de un león. En el capitel del lado sur, la cesta presenta un nivel superior de hojas, bajo el que dos cuadrúpedos (¿leones?) parecen llevar sus hocicos hacia el collarino (figura 35). S. San Cristobal ha interpretado este capitel como *una osa y una vaca paciendo juntos* simbolizando el *reino mesiánico* según la profecía de Isaías⁶³⁰. La relación de esta imagen con el pasaje de Isaías XI, 7, ya fue apuntada por N. Peinado, quien además identifica el mismo tema en uno de los capiteles del claustro de la colegiata de Santillana del Mar⁶³¹. Por su parte, el ábaco se jalona de hojas rizadas.

En el resto del templo, en el espacio de las naves hacia occidente, se opta por una solución arquitectónica por medio de arcos que apean en pilastras sin ningún tipo de capitel, y por lo tanto sin decoración escultórica.

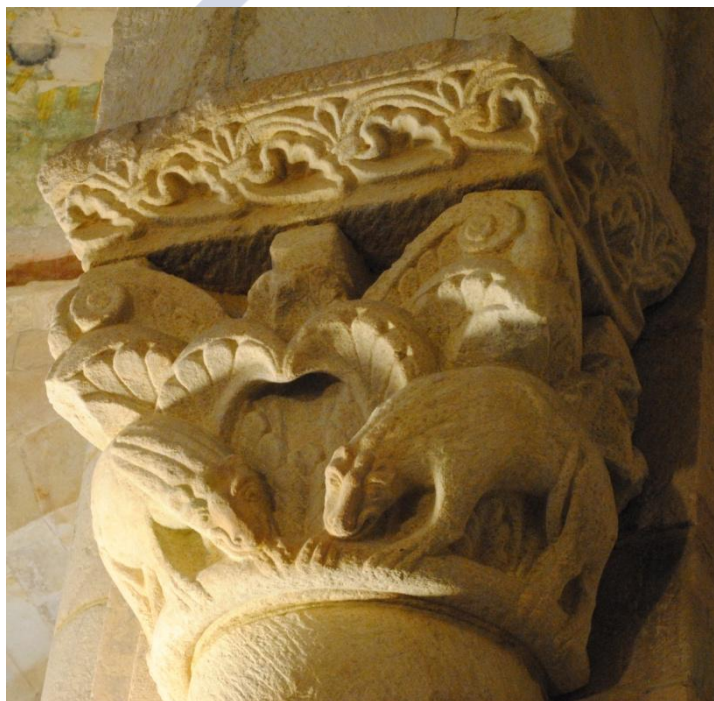


Figura 35: Leones

Además de la serie de once capiteles, la fotografía de conjunto de la escultura arquitectónica del templo catedralicio se completa con una sucesión de canecillos. Uno de los aspectos más llamativos es que dichas piezas no solo se encuentran en los aleros exteriores de la cubierta, sino que algunos están en el interior de la iglesia. Dos de los canecillos interiores se colocan en la cara oeste del pilar norte del crucero, junto al capitel con dos niveles de hojas que acabamos de mencionar, cumpliendo la función de

⁶³⁰ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 51.

⁶³¹ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 72.

apoyo de la dobladura del arco. Representan a una figura masculina que se lleva las manos a las mejillas (norte) y a un posible grifo (sur).

Tres grupos de tres canecillos se pegaron en el muro de cierre occidental. En el primer grupo, junto a la pilastra sur en la que apoya el arco del último tramo de la nave, se representa una figura desnuda en el centro, un músico sonando un cuerno a su derecha, y un ahorcado a su izquierda. Todos ellos están desnudos y transmiten una visión obscena al mostrar sus sexos. El segundo grupo de tres canecillos se decora con una sirena, una cabeza monstruosa y una figura vestida que sostiene un libro con sus manos (¿un monje?). La última de las series de canecillos se decora con hojas y bolas a la izquierda, un hombre simiesco a la derecha y un espinario en el centro.

En los canecillos de los aleros se repiten con insistencia muchos de estos temas obscenos y vulgares. La presencia pertinaz de esta temática ha llevado a M. Castiñeiras a establecer una lectura de los temas representados en relación a los espacios que ocupan en la geografía templaria. El exterior de la iglesia es el lugar para el mundo del pecado y de lo profano, mientras que en los canecillos del interior *o discurso varía e combina vicio e castigo nun rexistro de condena claramente similar ao dun sermón*. El discurso visual de tipo admonitorio de los canecillos vendría a completar, para el autor, la topografía visual y moral iniciada en el espacio del crucero, *un lugar que está a medio camino entre o clero e a comunidade de fieis, xa que alí se exerce a predicación*⁶³². Esta valoración ha llevado al investigador a relacionar el conjunto del programa escultórico con los preceptos ideológicos de la Reforma Gregoriana, especialmente con la necesidad promulgada por parte de Roma de diferenciar entre los espacios para el clero y los espacios para los laicos en el interior del templo cristiano. Las implicaciones de esta hipótesis serán retomadas en los capítulos conclusivos.

No cabe duda de que los motivos iconográficos expuestos en los canecillos (figura 36) son de un gran interés, pero hemos decidido prescindir de su análisis en detalle porque consideramos que pertenecen a un momento posterior de la fábrica al que atañe nuestra cronología.

⁶³² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 128.



Figura 36: Canecillos interiores

Coincidimos por lo tanto con la propuesta de R. Yzquierdo acerca de las fases crono-constructivas de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo. Según dicha lectura, el conjunto de los capiteles del espacio del crucero pertenece a una fase de obras coincidente con las dos últimas décadas del gobierno de la sede del obispo Gonzalo, entre la década de los años noventa del siglo XI y el año 1112, fecha de su óbito. El fallecimiento del prelado supondría un momento de crisis y declive para la sede, sumado a la pérdida de la dignidad episcopal tras su traslado a Valibria, que propició un cambio de taller.

Una postura similar fue también defendida inicialmente por M. A. Castiñeiras, quien consideraba que la incorporación a la cátedra del obispo Nuño Alfonso, tras la muerte de Gonzalo, *supuso la actividad de un taller cuyo estilo deriva de de los que entonces trabajaban en la catedral de Santiago*, y que *la pérdida de su antigua dignidad episcopal hizo que el programa escultórico del templo se terminase con una orientación claramente “rural”, con una decoración centrada en los márgenes del templo y en la descripción de los vicios normalmente atribuidos a los rústicos*⁶³³. Posteriormente, matizó algunas de estas afirmaciones al defender una mayor unidad del proyecto iniciado en tiempos de don Gonzalo y mitigando la presencia de un taller diferente, con Nuño Alfonso ya en la cátedra episcopal⁶³⁴.

⁶³³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 287-342, para la nota p. 306.

⁶³⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), pp. 118-138, para la nota p. 127.

Las diferencias son notables en el modo de trabajar el material entre los maestros que labraron los capiteles del espacio del crucero (de los nº1 al nº 9) y los que elaboraron los dos de las caras occidentales de los pilares (nº 10 y nº 11) y los canecillos. Los dos últimos capiteles y, especialmente, los canecillos resultan mucho más volumétricos y se corresponden con unos valores plásticos más comunes en el conjunto de la geografía románica, que aquellos del taller del “Maestro de Mondoñedo” que trabaja la cesta del capitel de un modo que las figuras resultan mucho más planas. Las diferencias de estilo, temática y técnica⁶³⁵, sumadas a las particularidades histórico-políticas de la sede (traslado a Valibria), nos llevan a diferenciar dos fases marcadas en los trabajos escultóricos del templo: una fase con la que se corresponden el total de los canecillos y dos de los capiteles⁶³⁶, en una cronología post 1112, a la que le precede la fase del “Maestro de Mondoñedo” donde se elabora el conjunto de nueve capiteles de la zona del presbiterio y el antipendio o frontal de altar. El estudio de esta enigmática pieza ocupará las próximas líneas de este trabajo.

1.4 EL ANTIPENDIO

En la capilla mayor de la iglesia se encuentra una extraña pieza escultórica que la historiografía ha dado en llamar antipendio o *antependium* de Mondoñedo (figura 37). Su función como retablo o frontal de altar no es segura⁶³⁷, pero en cualquiera de los

⁶³⁵ Somos conscientes de las limitaciones y problemas que generan las afirmaciones basadas en criterios formales y de estilo. Aun así, en este caso creemos que hay diferencias técnicas y plásticas realmente notables como para no ser tenidas en cuenta. A esto debemos sumarle que los cambios en la historia política de la sede parecen ir en paralelo con estas modificaciones estéticas.

⁶³⁶ También encontramos significativo el cambio de formato y de superficie escultórica del capitel al canecillo.

⁶³⁷ De modo tradicional se considera que los retablos nacieron cuando comenzaron a multiplicarse en los templos los altares secundarios (en el plano ideal de la abadía de Saint-Gall ya pueden apreciarse 20 altares) y estos paulatinamente se fueron adosando a los muros. Además de los movimientos de los altares en el interior de los templos, también influyeron decisivamente los cambios de posición de los oficiantes en el espacio litúrgico. Estas generalidades son válidas pero siempre y cuando sean matizadas en cada caso en concreto, atendiendo a los ejemplos determinados, a la cronología estudiada y a los diversos usos litúrgicos. LE POGAM P.-Y. (2009), *Les premiers retables une mise en scène du sacré (XII^e - début du XV^e siècle)*, Paris, p. 16. Para un estado de la cuestión sobre los altares en la Edad Media véase GRINDER-HANSEN P. (ed.) (2014), *Image and Altar, Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October – 27 October 2007*, Copenhagen. En la historiografía española M. A. Castiñeiras ha dedicado varios trabajos a los altares y a otros objetos del mobiliario litúrgico. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2014a), “Il·luminant l’altar: artistes i tall-ers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., VERDAGUER J. (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l’ofici del pintor romànic*, Bel-laterra, pp. 17-70. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2014b), “The making of the catalan romanesque altar frontal (1119-1150)”, en GRINDER-HANSEN P. (ed.) (2014), *Image and Altar, Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October – 27 October 2007*, Copenhagen, pp. 97-121. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011b), “El altar románico

casos nos encontramos ante una pieza del mobiliario litúrgico cuya factura técnica es idéntica a la de los capiteles del crucero y, por lo tanto, podemos englobarla sin temor entre las piezas atribuibles al “Maestro de Mondoñedo”⁶³⁸. En aras de un discurso más ordenado, dividiremos el estudio de esta obra en tres apartados, a saber: forma y función, descripción e iconografía y, finalmente, paralelos y piezas afines.



Figura 37: Antependio

y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos”, en HUERTA HUERTA P. L. (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, pp. 9-75. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008a), “Panel Painting”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., CAMPS I SÒRIA J. (eds.) *Romanesque Art in MNAC collections*, Barcelona, 89-136. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008b), “Baldaquí de Ribes”, “Taula dita d’Esquius”, “Frontal dit de Martinet”, “Frontal d’altar i laterals de Sant Andreu de Sagàs”, “Frontal d’altar de Planès”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., CAMPS I SÒRIA J. (eds.) *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Tolouse i Pisa (1120-1180)*, MNAC, 29 febrer-18 maig 2008, Barcelona, pp. 378-381, 385-391. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008c), “En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Esquius y Planès”, *Butlletí del Mu-seu Nacional d’Art de Catalunya*, 9, pp. 15-41. Véase también FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (1986), “Sobre el altar en la Edad Media Asturiana”, *Asturiansia Medievalia*, nº5, pp. 55-73. KROESEN J. E. A. (2009), “El altar y su mobiliario durante la época románica la prehistoria del retablo”, *Art i litúrgia a l’Occident medieval: VII col.loqui I col.loqui internacional*, p. 37-54. Sobre el altar en la Alta Edad Media hispana véase RIPOLL G. CHAVARRIA ARNAU A. (2005), “El altar en Hispania. Siglos IV-X”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, pp. 29-47. SASTRE DE DIEGO J. (2013), *Los altares de las iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico*, Oxford.

⁶³⁸ S. San Cristobal le otorga una cronología en el siglo IX, durante la fundación episcopal, con la que no estamos de acuerdo a tenor de las similitudes formales y conceptuales que tiene con los capiteles. SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 51.

1.4.1 Descripción

Antes de detenernos en profundidad en el complejo análisis iconográfico de la obra, procederemos a realizar una descripción de los elementos que la constituyen para ayudar a clarificar las disquisiciones temáticas posteriores.

La pieza tiene, como ya se ha señalado, unas dimensiones de 115 cm de largo por 80 cm de alto. En toda la superficie de la cara frontal se desarrolla un ciclo de imágenes, con un total de diez personajes que se destacan sobre un fondo liso y se enmarcan en sus cuatro caras por medio de un sencillo biselado. Las características formales a la hora de componer dichas figuras son las mismas que las señaladas para el conjunto de capiteles del crucero, con unas formas esenciales pero de gran expresividad. Para finalizar esta radiografía inicial, se debe reparar en que la pieza presenta una importante grieta que va de arriba abajo en la parte central, a la altura de la mandorla que enmarca a Cristo. Esta fragmentación es la que ha llevado a discutir, junto con la falta de simetría, sobre la ausencia o no de una tercera pieza, aspecto del que hablamos en el capítulo precedente.

La falta de simetría compositiva entre las figuras es patente, hasta el punto de que no queda nada claro cuál es el orden de la lectura de las imágenes ni dónde empieza o termina la narración del relieve. Por el contrario, sí parece claro que el relato se divide en dos bloques: el superior con cinco figuras intercaladas que ocupan una superficie que viene dada por la mandorla de Cristo y que casi ocupa las tres cuartas partes del total del frente de la representación; el registro inferior es, por lo tanto, mucho más reducido y en él cinco nuevas figuras se despliegan a modo de friso corrido. Empecemos por el registro superior.



Figura 38: Águila y cordero

En el extremo superior izquierdo del frontal se encuentra una figura que no ha generado grandes dudas en cuanto a su identificación: todos los autores que se han ocupado de la pieza han visto en la imagen la representación del Cordero Místico en una mandorla y sujetando una cruz procesional (figura 38). Este animal es uno de los símbolos cristológicos más frecuentes en el cristianismo y por ello su imagen se reproduce desde cronologías muy tempranas, como atestigua el mosaico de la capilla de San Zenón en Santa Prassede en Roma, fechado en el siglo VI⁶³⁹. El del antipendio se corresponde con la tipología de cordero apocalíptico, imagen habitual del periodo altomedieval, en la que el animal triunfante sostiene con la pata la cruz como símbolo de victoria ante la muerte y ante el pecado. La identificación del Cordero con la figura de Cristo tiene su origen en diversos textos bíblicos, tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo:

(...) Fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüello era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda, tampoco él abrió la boca (...)

Isaías 53, 7

(...) Ofrecerás cada día en holocausto a Yahvé un cordero de un año sin defecto: lo ofrecerás cada mañana. Ofrecerás además cada mañana, como

⁶³⁹ Para la imagen del *Agnus Dei* en la iconografía cristiana véase CARVAJAL GONZÁLEZ H. (2010), “El *Agnus Dei*”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, pp. 1-7, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Agnus%20Dei.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17. En lo que sigue partimos del trabajo de esta autora.

oblación, un sexto de cántara, y de aceite, un tercio de sextario, para amasar la flor de harina. Esto es la oblación a Yahvé, decreto eterno, fijo para siempre. Se ofrecerá el cordero, la oblación y el aceite, cada mañana, como holocausto perpetuo (...)

Ezequiel 46, 13-15

(...) he aquí el Cordero de Dios (...)

Juan 1, 35

(...) Alejad la vieja levadura para ser masa nueva, porque nuestra Pascua, Cristo, ya ha sido inmolado (...)

Corintios, 5, 7

De entre todos los textos sagrados, sin duda es en el *Apocalipsis* donde la asociación entre Cristo y el cordero cobra una mayor fuerza; como apunta H. Carvajal en este texto *su presencia es esencial y, aunque mantiene el carácter sacrificial, representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, y es emblema del Cristo resucitado*⁶⁴⁰.

(...) Y vi a un ángel poderoso que proclamaba con fuerte voz: ¿Quién es digno de abrir el libro y soltar sus sellos? Pero nadie era capaz, ni en el cielo ni en la tierra ni bajo tierra, de abrir el libro ni de leerlo. Y yo lloraba mucho porque no se había encontrado a nadie digno de abrir el libro ni de leerlo. Pero uno de los Ancianos me dice: No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos. Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono (...)

Apocalipsis 5, 2-7.

En la difusión de la imagen del Agnus Dei en un sentido apocalíptico, jugó un papel crucial la imaginería de los beatos, donde se le representa victorioso con la cruz en numerosos ejemplares. De la iluminación de manuscritos, posiblemente

⁶⁴⁰ CARVAJAL GONZÁLEZ H. (2010), pp. 1-7, p. 2 para la nota.

salta a otro tipo de soportes como la escultura o la orfebrería y así, en la puerta del Cordero de San Isidoro de León, en la arqueta de San Genadio en Astorga o en el reverso del crucifijo de Fernando I, podemos encontrar representaciones del cordero en la misma disposición que la del frontal, con la pata flexionada sosteniendo la cruz. Estos ejemplos, ya sean miniados, escultóricos o en las denominadas “artes suntuarias”, dan buena prueba de que la iconografía del Cordero Apocalíptico era bien conocida y ampliamente utilizada, en el imaginario altomedieval y románico hispano.

A la derecha del cordero se encuentra Cristo entronizado, enmarcado en un clipeo circular sostenido por una pareja de ángeles⁶⁴¹. Este tipo de imagen deriva de la *imago clipeata* romana de los dípticos consulares, con un marcado carácter conmemorativo y heroico. El concepto fue muy pronto cristianizado y los clipeos ya se emplean en los sarcófagos, frescos y mosaicos paleocristianos. El éxito iconográfico de esta fórmula se pudo deber, a juicio de A. Grabar, a que la imagen se adecuaba perfectamente a los conceptos cristianos de carácter más abstracto⁶⁴². Su uso puede encontrarse vinculado a distintos tipos de representaciones, desde imágenes de la Virgen hasta emperadores; y en casi la totalidad de la geografía cristiana, desde el célebre icono de San Pedro de Santa Catalina en el Monte Sinaí hasta la capilla palatina de Palermo. El carácter triunfal de la imagen romana es heredado por el cristianismo, y su utilización como marco para la figura de Cristo se vincula con la idea del triunfo sobre la muerte. La presencia de los clipeos con el *Agnus Dei* y con Cristo en majestad refuerzan en el frontal, la idea salvífica de la escena.

En el clipeo, en el centro de la imagen se dispone Cristo barbado y entronizado (figura 39), en lo que J. Villa-amil denominó como *scammum* o *faldisteirum*⁶⁴³. El trono es muy esencial y de él solo vemos los brazos que rematan en volutas en espiral y el escabel en el que Cristo apoya los pies. La mano derecha de Cristo realiza el gesto

⁶⁴¹ Nótese que en Mondoñedo se opta por una “arcaica” forma circular frente a las mandorlas almendradas que en unas cronologías similares se estaban empleando ya en el frontal de Plata de Gelmírez en Santiago y en el Ara Portatil de San Rosendo en Celanova.

⁶⁴² GRABAR A. (1957), “L’imago clipeata chrétienne”, *Compte rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 101 année, N. 2, pp. 209-213, para la nota p. 212. Sobre este modelo iconográfico consúltese también SOTIRA L. (2013), *Dal mondo pagano a quello cristiano: l’imago clipeata (IV-IX sec.)*. *Mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*, Roma. En este trabajo la autora propone un amplio estudio desde el origen de la imagen en la Roma Imperial hasta el siglo IX, haciendo un especial énfasis en el proceso de cristianización de la imagen y aportando numerosos ejemplos, tanto del mundo bizantino como de la cristiandad occidental.

⁶⁴³ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 52.

clásico de la bendición latina, mientras que la izquierda se encuentra en actitud de reposo. Dicho ademán, extendiendo los dedos pulgar, índice y corazón y manteniendo el anular y el meñique recogidos, tiene sus antecedentes en el mundo de la retórica clásica, y de ahí pasó al cristianismo, que lo reinterpreto en diversos tipos visuales. De entre todos ellos, es en la iconografía de Cristo en majestad donde más a menudo se puede encontrar este gesto manual; con esta gestualidad *Cristo manifiesta el poder de su palabra (...) se trata de la fuerza y el poder del Cristo logos y el Cristo cosmocrátor*⁶⁴⁴.



Figura 39: Cristo entronizado

Tanto la presencia del trono como la gestualidad escogida dibujan a Cristo dentro de la concepción habitual de la imagen del poder. El tercer elemento que consolida esta idea es la propia vestimenta. Cristo viste sobre sus hombros ricos vestidos de tipo litúrgico con alba y posiblemente una casulla o capa pluvial, si bien la calidad de la talla no permite precisarlo con certeza⁶⁴⁵. La suntuosidad propia de los ropajes litúrgicos se ve incrementada por medio de la inclusión de piedras preciosas de perfil romboidal tanto en el pecho, en la cenefa con forma de collar de hombro a hombro, como en el extremo inferior de la casulla.

⁶⁴⁴ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 128.

⁶⁴⁵ Sobre las vestimentas litúrgicas véase PAZOS LÓPEZ A. (2015), "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, pp. 1-26, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-12-22-Culto%20y%20vestimenta%20en%20la%20Baja%20Edad%20Media70.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17. RIGUETTI M. (2013), pp. 170-184. CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2011), "La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media, vol. II (Estudios "in memoriam" del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, pp. 101-120. MILLER M. C. (2014), *Clothing the clergy: virtue and power in medieval Europe, c. 800-1200*, Cornell.

El mismo tipo de indumentaria se emplea nuevamente para vestir a los dos ángeles que sostienen el clipeo. Aunque cabe destacar que la indumentaria que portan es diferente entre sí, y también con respecto a las prendas con las que Cristo va ataviado.

El ángel de la derecha se encuentra en una posición de tres cuartos y gira su cabeza hacia el frente. Viste capa pluvial sin ornamento de ningún tipo bajo la que se intuye una prenda interior que bien pudiera ser un alba o una dalmática. En el ángel de la izquierda el ropaje interior desarrolla los mismos pliegues que los de la correspondiente prenda en la figura de Cristo. Sobre esta lleva una casulla con una cenefa en forma de cruz tejida al pecho que va de hombro a hombro y desde el cuello hasta las piernas. Ambos ángeles sostienen el clipeo con una postura un tanto forzada o extienden una de sus alas sobre la parte superior dibujando un nuevo marco sobre el círculo de la *imago clipeata*.

En el extremo izquierdo, bajo el *Agnus Dei* y ocupando un espacio prácticamente aislado del resto de la composición, puede verse un águila con las alas abiertas y con unas poderosas garras. Ya se ha señalado en líneas precedentes como es este un elemento importante en el discurso plástico del templo que se repite hasta tres veces. El águila del antependio se configura de la misma manera que la que se encuentra tras el martirio del Bautista y que la del frente del capitel de la sirena. Consideramos que su presencia en el antependio se justifica como animal simbólico del evangelista Juan. Volveremos sobre este asunto más adelante.

En el registro inferior se disponen un total de cinco personajes, que parecen dibujar tres momentos o escenas diferentes. En los dos extremos de la composición hay sendos grupos de dos personajes, con una postura y con una fisionomía casi idéntica. En ambas escenas, el personaje de la izquierda inclina profundamente su cabeza en señal de sumisión, ante un ángel que extiende su mano derecha y le señala con los dedos índice y corazón. El gesto es muy similar al de la bendición de Cristo en el clipeo, pero en una disposición horizontal de la mano. Se trata de un signo parlante que se atribuye a los ángeles en su calidad de mensajeros divinos⁶⁴⁶. Por su parte, la inclinación de la testa puede relacionarse con las distintas variedades gestuales para la postración y, por ello, con *conductas realizadas siempre en dirección hacia otro personaje, de condición superior y pueden explicar súplica, adoración, petición de perdón, petición de favor,*

⁶⁴⁶ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 126.

*rendición, obediencia etc*⁶⁴⁷. En este contexto creemos que la plasmación visual de la obediencia pueda ser la lectura más adecuada para este gesto.

En cuanto al atuendo, de nuevo tanto los ángeles como los personajes frente a ellos, portan vestimentas litúrgicas con pequeñas variaciones entre las unas y las otras. La primera de las figuras empezando por la izquierda lleva unas ropas muy similares a las del ángel situado a la izquierda del clípeo, con una capa lisa y con un alba o dalmática que dibuja pliegues a la altura de los tobillos (figura 40). El mismo tipo de pliegues se aprecian en el ángel frente a él, que porta sobre los hombros una casulla con la misma decoración en cruz vista en el ángel de la escena superior, con la salvedad de que en este caso hay una joya romboidal en el punto donde se juntan los brazos de la cruz. De muy similares características es la casulla que viste el ángel de la derecha, si bien en este caso la cenefa en cruz no baja hasta el límite inferior de la prenda. La figura frente a él está algo más desgastada pero sus ropajes no parecen diferir en demasía con los del individuo del otro extremo; la única diferencia radica esta vez en que en lugar de la caerle la capa sobre los hombros, se aprecia a la misma altura de estos una cenefa de perfil como las vistas en tres de los cuatro ángeles del frontal.

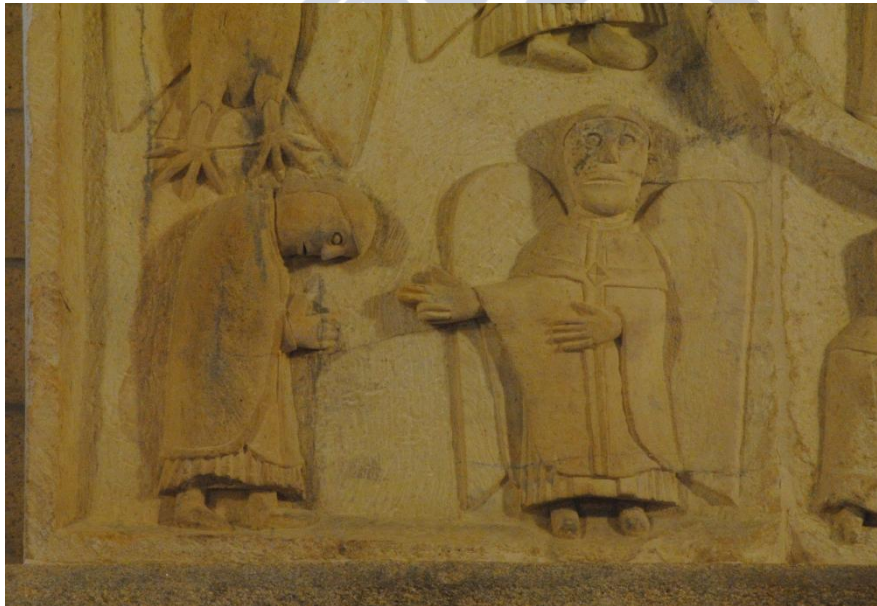


Figura 40: Ángel y personaje

La última de las figuras del antipendio es una de las más enigmáticas (figura 41). Entre las dos escenas angélicas se coloca una figura aislada, en una estricta posición formal con la mano izquierda sobre el vientre y la derecha sobre el pecho. Sus ropajes

⁶⁴⁷ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 167.

son del mismo tipo que el resto de figuras, con capa y casulla con decoración cruciforme. En cuanto a la curiosa postura de sus manos creemos, con ciertas dudas y cautelas, que este gesto puede ser englobado en el que A. Miguélez definió como *manos cruzadas a la altura del pecho* y cuyo significado *se trata de una actitud que denota sumisión, claudicación, aceptación y humildad, todos ellos valores positivos para la mentalidad medieval*⁶⁴⁸.

Finalmente, todos los personajes desde un punto de vista fisionómico siguen las pautas generales del taller ya mencionadas previamente en las que destaca la expresividad de ojos y manos y la simplicidad del resto de rasgos.



Figura 41: Ángel y figura frontal

1.4.2 Forma y función: hipótesis y problemática

La tradición historiográfica de la pieza ha ido en paralelo a la del conjunto de los capiteles, siendo J. Villa-amil la primera referencia de estudio. En su análisis se formula por vez primera una duda fundamental que va a aparecer, de tanto en tanto, en algunos de los trabajos sobre la pieza: ¿hemos perdido una sección del frontal o la pieza está completa? Para él, *el frontal se compone de dos pedazos, y falta otro, según se desprende de la ausencia de simetría en la parte superior de la composición*. La falta de equilibrio compositivo lo lleva a volver a *dudar de si está incompleta o no la*

⁶⁴⁸ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 167.

*composición tal como hoy se conserva, a pesar de la falta de simetría que ofrece la parte superior*⁶⁴⁹. La misma postura es defendida por M. Chamoso quien considera que *le retable comporte deux pièces, et l'on remarque, dans la composition de la scène qui s'y trouve représentée, qu'une troisième fait défaut*⁶⁵⁰.

En las antípodas de esta opinión se encuentran S. San Cristobal, para el que la pieza *está evidentemente completísima*⁶⁵¹; o N. Peinado, quien considera que la pieza se encuentra en su forma original y, además, lo defiende de un modo ciertamente elocuente en una amplia argumentación:

(...) en lo que se hallan conformes todos cuantos de esta interesantísima pieza se han ocupado es el considerarla como “mutilada”, cuando bastaría el fijarse atentamente para ver cómo se encuentra perfectamente completa y terminada, acoplados los dos trozos de que consta, perfilados los cantos hasta en el remate de las alas, en la figura lateral de nuestra diestra, que es por donde se muestran acordes respecto a la supuesta mutilación, siendo precisamente el bisel o listel que limita y festonea el campo por los cuatro lados del rectángulo, acusando su más perfecto acabado por el antedicho listel sin otro fin que el encuadre o limitación de la plancha; y, en cuanto a la unión entre las dos piezas de que consta, nada puede concebirse más perfecto en su ajuste, toda vez que el círculo, en el cual se encierra e inscribe la imagen del Sumo Sacerdote, Jesucristo, no puede ser más exacto en su dibujo no obstante estar comprendido en ambas placas. Tal apreciación unánime, hasta ahora, es sólo motivada: “según se comprende, la ausencia de simetría en la parte superior de la composición”. Cosa a nuestro entender, no suficiente para tal aseveración, habida cuenta el asunto o “argumento” (...) ⁶⁵²

Un segundo aspecto que ha generado cierta controversia sobre este particular objeto litúrgico es su función original. Tradicionalmente, se ha venido considerando la pieza como un antependio o frontal de altar⁶⁵³. En la documentación los términos de

⁶⁴⁹ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), pp. 52-53.

⁶⁵⁰ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 392.

⁶⁵¹ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), p. 51.

⁶⁵² PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 11-12.

⁶⁵³ Las primitivas basílicas romanas de período constantiniano ya embellecían sus altares con frontales de oro y plata. También era costumbre envolverlos con telas suntuosas, como se ve en el mosaico de San Vital de Ravenna en el siglo VI. La escultura se asocia al frontal también en ejemplos muy tempranos como el de Cividale en Friuli. A partir del siglo XI se generalizan los retablos y los altares se retrotraen hacia las paredes de las capillas. Por ello, paulatinamente va desapareciendo el revestimiento completo

antependium o *tabula* se utilizan en referencia a los frontales que cubren las partes delanteras de los altares⁶⁵⁴. En opinión de M. A. Castiñeiras, las proporciones del supuesto antependio de Mondoñedo (115x80 cm) se ajustan más a la función de retablo de altar o *retro-tabula* que a la de frontal de altar, cuyas dimensiones suelen ser más reducidas. Además, los frontales suelen ser habitualmente de madera o metal, mientras que en este caso la pieza es pétrea⁶⁵⁵. Para el investigador la hipótesis de que estamos más bien ante un retablo y no frente a un frontal de altar, se ve reforzada por dos noticias documentales referentes al espacio de la capilla mayor. En la primera de ellas se hace mención a la sobreelevación del ábside central, fruto de una intervención del prior Ares Pérez (1490-1519), quien *lo hizo alzar y aderezar con sus gradas de piedra (...) porque antes estaba baxo*⁶⁵⁶. La segunda de las pruebas documentales, fechada en el 20 de mayo de 1395⁶⁵⁷, atestigua la existencia de un espacio detrás del altar donde se reunían los canónigos. En opinión del autor, la existencia de este espacio junto a una menor altura inicial en el pavimento de la capilla, vendría a confirmar que el retablo originariamente ocupaba una posición elevada fácilmente visible desde las naves.

En la actualidad el antependio se dispone tras el altar y se encuentra adosado a una base de piedra que lo sobreeleva y le funciona como basamento. Durante las investigaciones llevadas a cabo en el templo y su entorno por M. Chamoso se realizaron numerosas fotografías que hoy se encuentran depositadas en la Academia de Bellas Artes “Nuestra Señora del Rosario”⁶⁵⁸, y en ellas ya puede verse el antependio sobre esta

del altar y se cubre solo su parte frontal, de ahí los nombres de *ante altare*, *frontale* o *antependium*, que comienzan a aparecer en la documentación. RIGUETTI, M. (2013), p. 158.

⁶⁵⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011b), p. 15.

⁶⁵⁵ El autor señala como ejemplo de retablo pétreo en Galicia, el que se encuentra en la iglesia abacial de San Esteban de Ribas de Sil, de inicios del siglo XIII, si bien su prototipo compostelano (1135) era de plata. Ciertamente un gran número de los frontales de altar medievales conservados son en madera y/o metal, el frontal altomedieval conocido como altar de Ratchis también es de piedra. Existen además algunos otros ejemplos de altares en piedra como los, hoy reutilizados en portadas, de Sant Andreu de Sureda o Sanit-Génis-des-Fontaines. Además de estos ejemplos deben ser tenidos en cuenta algunos perdidos que conocemos por la documentación y que debieron ejercer una fuerte influencia por el prestigio de las sedes en las que se ubicaban. Sirva como ejemplo el descrito por Ambrosio de Morales en la iglesia de Sahagún: *Está todo cubierto de planchas de plata de antiquísima labor, que con encasamentos, y figuras de Santos de medio relieve, hacen un rico frontal, y lo mandó hacer el Rey D. Alonso el VI*. MORALES A. de (1765) *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Catedrales, y Monasterios, dale á luz con notas, con la vida del autor y con su retrato el Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustín*, Madrid, p. 36.

⁶⁵⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 287-342, para la nota pp. 301.

⁶⁵⁷ CAL PARDO E. (1990), doc. 1150, p. 433.

⁶⁵⁸ El archivo fotográfico de M. Chamoso, con más de 15.000 imágenes, ha dado como fruto diversas exposiciones con sus correspondientes catálogos: “Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas”;

estructura. Es decir, en el estado de la fábrica previo a la campaña arqueológica de 1967 y a la creación del Museo Parroquial de San Martiño de Mondoñedo el 11 de noviembre de 1977, el antependio ya se utilizaba como retablo tras el altar. Si nos vamos un poco más hacia atrás en el tiempo y recordamos las palabras iniciales de J. Villa-amil sobre la pieza, podemos constatar de nuevo que el frontal ya estaba en la capilla mayor, y que ya el investigador se preguntaba si esta ubicación sería la original o si, por el contrario, el antependio se habría movido desde algún otro lugar.

Por lo tanto, si la visión actual no es fruto de las importantes intervenciones llevadas a cabo durante las décadas de los 60 y 70 por parte de M. Chamoso, ni de ninguna otra obra implementada entre estas fechas y el tiempo en el que J. Villa-amil escribía su trabajo, ¿cuándo se dispuso entonces la pieza en el lugar en que aún hoy se encuentra?

Desgraciadamente no podemos saberlo a ciencia cierta pero creemos que de nuevo el derrumbe de 1861 pudo jugar un papel en la vista actual del ábside central. ¿Pudo el antependio romperse durante estos acontecimientos? De ser así, recordemos que la caída afectó a la zona del altar y del presbiterio, por lo que la pieza debería encontrarse en esta zona de la iglesia para verse afectada. La ubicación del objeto en este espacio no resulta decisiva a la hora de otorgarle una función, ya que tanto retablos como frontales se distribuyen en este cuadrante, e incluso no podemos descartar que, en este espacio, el llamado antependio formase parte de otro tipo de objetos del mobiliario litúrgico como los cancelos.

De nuevo, son más las dudas que las certezas⁶⁵⁹. Pero hay un aspecto que consideramos fundamental que no ha sido del todo ponderado. Estemos ante un frontal de altar, un retablo o una sección de un cancel; la pieza formaría parte de una

“Ourense no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas”; “Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas”. En el año 1999 también se realizó la exposición “Santiago e os Camiños de Santiago. Obra e fotografía de Manuel Chamoso Lamas” y en 2004 “A Coruña no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas”. En la actualidad parte de las fotografías pueden consultarse online a través del sitio web de la Academia de Bellas Artes “Nuestra Señora del Rosario” <http://www.academiagallegabellasartes.org/archivos.asp>

⁶⁵⁹ En el estado actual de las investigaciones sobre el antependio no nos resulta sencillo posicionarnos acerca de su función primordial. En cualquier caso, sí quisiéramos hacer notar que dos de los objetos con los que se le ha comparado, los retablos de la catedral de Santiago de Compostela (destruido) y de la iglesia abacial de San Esteban de Ribas de Sil, tienen un remate triangular frente a la forma rectangular del antependio mindoniense. El triángulo es también la forma que presumiblemente tenía el frontal de plata mandado hacer por Diego Gelmírez para la catedral compostelana, ¿podríamos inducir entonces que a misma forma, misma función? De ser así, mantendríamos la hipótesis inicial de que la pieza de Mondoñedo sea un frontal y no un retablo.

“estructura” más amplia y, presumiblemente, de un discurso en imágenes más elaborado y complejo⁶⁶⁰. Este aspecto resulta crucial ya que, junto a forma y función, la iconografía del antependio ha sido el tercer gran caballo de batalla para los investigadores. Quizás la dificultad a la hora de establecer de modo definitivo una lectura iconográfica para las imágenes que se desarrollan en él se deba a la pérdida, no tanto de un tercer fragmento como defendía M. Chamoso, sino de una estructura mobiliaria más amplia que completase el significado visual⁶⁶¹.

A partir de este momento nos referiremos a la pieza como un antependio o frontal con la intención de agilizar la lectura, pero siempre siendo conscientes de la problemática aquí expuesta.

1.4.3 Iconografía. Recorrido historiográfico

Tras la descripción realizada, se pone de manifiesto lo inusual de la iconografía del antependio, donde parece que se entremezclan, sin una ordenación del todo clara, escenas angélicas y sacerdotales con imágenes de tipo sacramental y salvífico. Las dudas sobre la identificación del tema representado en esta particular pieza escultórica

⁶⁶⁰ En la catedral de Compostela en tiempos de Gelmírez el altar se hace acompañar de un frontal, un retablo y un baldaquino, y todos ellos desarrollan un discurso en imágenes. Lo mismo sucede con el altar de Ratchis con imágenes en cada una de sus caras. En cuanto a los cancelos, estos siempre tienen un amplio desarrollo espacial en los tiempos como aún puede verse en la iglesia leonesa de San Miguel de la Escalada.

⁶⁶¹ Además del altar de Ratchis, sirva como ejemplo de una estructura narrativa más amplia, el altar de San Ambrosio en Milán, véase BLAAUW S. de (2008), “Il culto di Sant’Ambrogio e l’altare della Basilica Ambrosiana a Milano” en RICCIARDELLI F. (dir.) *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra medioevo ed età moderna*, Firenze, p. 43-62. Otra pieza sobre la que se ha discutido acerca de su funcionalidad como posible altar y que desarrolla un ciclo de imágenes en varias caras es el Arca Santa de Oviedo, cuya cronología de hacia 1075 es muy cercana a la del antependio. Esta pieza ha generado una muy importante tradición crítica, para un mejor conocimiento remitimos a los recientes trabajos de E. Fernández e I. Bango. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2009), “El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI” en ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (dir.), *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León, pp. 311-343. BANGO TORVISO I. (2011), pp. 11-68. Recientemente ha visto la luz un trabajo recopila y resume la memoria histórico-artística de la pieza desarrollada tras su restauración en el año 2017 GARCÍA DE CASTRO VALDÉS C. (2017), *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, Aguilar de Campoo. Mientras se redacta este trabajo la investigadora Raquel Alonso de la Universidad de Oviedo se encuentra en proceso de elaboración de nuevos trabajos sobre la pieza. Agradecemos a la investigadora sus esclarecedoras opiniones vertidas en el marco de su conferencia “La Cámara Santa de la catedral de Oviedo. De “thesaurus” a santuario de peregrinación”, impartida en Santiago de Compostela el 26 de octubre de 2017 con el amparo de la Cátedra do Camiño de Santiago e das peregrinacións de la Universidade de Santiago de Compostela.

han surcado al conjunto de la historiografía que la ha estudiado desde sus orígenes y, por ello, han sido múltiples las hipótesis de lectura e interpretación que se han vertido sobre el antependio mindoniense.

Si iniciamos nuevamente el recorrido historiográfico por J. Villa-amil, encontramos una rica descripción de motivos, pero no un análisis interpretativo de la imagen. La primera propuesta iconográfica para esta obra se encuentra en el trabajo de N. Peinado quien, con su habitual grandilocuencia expositiva, planteó la siguiente lectura:

(...) A nuestro leal saber y entender, no debe dudarse como toda esta “composición” es la forma más sencilla y elocuente, dentro de su simbolismo, de representar la institución, por Jesucristo, y su transmisión, por la Iglesia, del Sacramento del Orden del Sacerdocio. El símbolo del Espíritu Santo en la Paloma, el del Agnus Dei, la postura de los receptores de la bendición, su misma indumentaria, todo parece una alusión a dicho Sacramento de manera bien ostensible y gráfica.

Lo inverosímil es que, en cuantas descripciones hemos visto o consultado, en ninguna se hace ni remota alusión a esta significación sacramental, tan peculiar y propia en un altar consagrado para ser, precisamente, el de una Sede episcopal, en sus inicios “repobladora” con dignos ministros del Señor en el suelo patrio rescatado (...) ⁶⁶²

La hipótesis que realizó M. Chamoso va en una dirección similar, con la salvedad de que se muestra mucho menos rotundo en su lectura que su predecesor, e inicia su relato con cierta cautela expresando que *la scène qui se déploie sur ce retable est d'interprétation difficile; étant donné la disposition des personnages, on pourrait aisément songer à une consécration épiscopale* ⁶⁶³. Curiosamente, en la misma publicación, B. Regal propone una interpretación diferente para la escena, *il nous semble pour notre part que la scène fait allusion aux premiers chapitres de l'Apocalypse où saint Jean s'adresse aux évêques des sept Églises* ⁶⁶⁴.

En su estudio monográfico S. San Cristobal, tras describir la pieza, se cuestiona abiertamente: *¿Qué significa esta representación que nadie interpretó?* En las líneas

⁶⁶² PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 13-14.

⁶⁶³ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 392.

⁶⁶⁴ CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 58.

que siguen a esta directa y un tanto inexacta pregunta (como acabamos de ver existen propuestas de interpretación anteriores a esta), el autor desarrolla una importante argumentación que fue la más extensa realizada hasta entonces. La lectura que nos ofrece abarca el total de las figuras del conjunto escultórico pero, quizá, su hipótesis interpretativa adolece de una fuerte mediatización, debida a su condición de religioso, y en la identificación de los temas del antependio no se tiene en cuenta un contexto histórico-artístico más amplio ni se plantea ninguna búsqueda de paralelos. A pesar de dichos condicionantes, el investigador propone importantes novedades interpretativas. Recogemos íntegramente su aportación:

(...) Pues significa la misión evangelizadora de la Iglesia. Veamos:
Zona Alta. Cristo cabeza invisible de la iglesia. Jesucristo sentado y bendiciendo es el sacerdote de la Nueva Ley, cabeza y fundamento de la Iglesia. De él dimanan los poderes que esta recibe a) enseñar y santificar, b) gobernar. Esos dos poderes son el orden y la jurisdicción y están significados en las figuras que sostienen la aureola. El que va revestido de casulla significa la potestad de orden, y el que va con capa pluvial significa la potestad de la jurisdicción. Las alas de ambas figuras significan la prontitud de cumplir las órdenes de Dios, lo mismo que las alas de los ángeles, son algo abstracto, espiritual, como son los poderes significados.

El Cordero Pascual y la cruz detrás significan Cristo efectuando la Redención con su muerte y estableciendo el Sacrificio de la Misa, culto oficial de la Iglesia. Por ello el cordero mira hacia la derecha, al contrario que otras representaciones del Agnus Dei. Debajo, y también mirando hacia el mismo lado está la paloma del Espíritu Santo, que es el que rige la Iglesia y puso su jerarquía para regirla, y la Iglesia misma nació el día de Pentecostés.

Zona baja. Cabeza visible de la Iglesia su doble jerarquía. En el centro aparece la figura de San Pedro, primer papa, y por ello cabeza visible del Pontificado y depositario de la doble jerarquía de orden y jurisdicción. Como persona real, no abstracta, va sin alas, y lleva ornamentos sacerdotales.

Los dos grupos semejantes que aparecen a ambos lados de San Pedro representan la transmisión de la potestad de orden el de la derecha y la transmisión de la potestad de jurisdicción el grupo de la izquierda. Las

figuras que lo transmiten, como transmisoras de algo espiritual, va con alas, no así las figuras humanas que lo reciben.

Como se trata de dos potestades diferentes, y que no siempre van unidas en una misma persona, es por lo que el artista lo ha representado en dos grupos diferentes. La casulla significa el orden y la potestad de celebrar la Misa y administrar los demás sacramentos, que son las fuentes de la Gracia Santificante. La capa pluvial es el símbolo de la potestad de jurisdicción, la potestad “de atar y de desatar”.

El obispo diocesano está revestido de ambas potestades. La de orden es perpetua, la de jurisdicción puede tenerse en unos momentos y en otros no.

Indiscutiblemente que el precioso relieve es todo un tratado de lo que es la misión de la Iglesia en el mundo (...) ⁶⁶⁵

Pocos años después, I. G. Bango insistió en el gran caballo de batalla de la pieza, es decir, la gran complicación existente a la hora de establecer una lectura cerrada ya que *non coñecemoslo significado do conxunto*. A pesar de esta dificultad manifiesta considera que *algúns dos temas representados son identificables: a Maxestade de Cristo, o Año, unha aguia -¿símbolo de San Xoán?-, anxos e diáconos* ⁶⁶⁶. Como se puede constatar en sus palabras, el autor ofrece una identificación de temas presentes en el antependio, pero no proporciona una lectura de conjunto.

Iniciada la década de 1990, J. Yarza recogió el testigo de sus predecesores e inicialmente, elaboró un breve resumen a modo de estado de la cuestión en cuanto a las lecturas iconográficas del relieve se refiere. Posteriormente, y enlazando con la ya mencionada vinculación formal entre el antependio y los beatos que el autor señaló, planteó la opción de que:

(...) la relación establecida entre San Juan y los ángeles (referida a las miniaturas de este tema en los Beatos), tanto en el mensaje de las iglesias como en las ocasiones en que verá en espíritu la gloria de Dios, lo presentan de modo similar a como se ve en Mondoñedo. Por otro lado, cuando el ángel toca la trompeta cuarta (Apoc. 8, 12-13) se ve un águila que vuela, no muy distinta de la que despliega aquí sus alas. Es asimismo similar la manera de

⁶⁶⁵ SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), pp. 52-53.

⁶⁶⁶ BANGO TORVISO I. G. (1987), p. 132.

ver el Cordero portando la cruz en su pata y más genérica la Maiestas en la mandorla (...)⁶⁶⁷

En el año 1997 se publicó el que, como hemos visto, es el único artículo monográfico sobre el antependio publicado hasta la fecha. La difusión de este trabajo en la historiografía posterior no ha sido demasiado exitosa, pero en las reflexiones de C. Crespo se vierten algunas interesantes y novedosas opiniones, que vienen a completar la panoplia de opciones identificativas del relieve. En primer lugar la citada autora reitera la importancia de las vestimentas litúrgicas de los personajes representados, y viene a considerar que *el rasgo singular de esta iconografía lo constituye la indumentaria con la que aparecen todos los personajes que intervienen*⁶⁶⁸. La importante novedad es que posteriormente a estas palabras se proponen identificaciones concretas del tipo de vestimentas empleadas:

(...) El Entronizado que tiene nimbo crucífero, se presenta revestido de “planeta”, en la que destaca el “palio” formado por siete gemas o piedras cuadradas, otras dos piedras semejantes adornan los bajos de su vestidura. Tiene alba plegada en diez tablas. Está calzado. Carece de Libro. El Trono tiene brazos a ambos lados del asiento y, a la vez, semejan dos columnas. El resto de las figuras: ángeles con alas y hombres que caminan por el ámbito terrestre: todos visten ropas sacerdotales (alba, casulla, capa, etc.). Todos exhiben “palio”, exceptuando la figura de querubín, situada a la izquierda del Entronizado.

Otro rasgo sobresaliente de esta iconografía es la forma diferente de llevar el cabello: el Entronizado, los cuatro Ángeles y la figura en posición frontal que está de pie, bajo el trono, tienen el cabello tonsurado en forma de “corona”, rasurado por encima de las orejas. Las dos figuras, que caminan por el espacio terrenal, llevan el cabello largo (...)⁶⁶⁹

Acto seguido, se retoma la apreciación formal de J. Yarza por la cual la iluminación de los beatos es la que se encuentra en el origen de la representación, si bien la autora va un paso más allá al proponer una interpretación o lectura de tipo iconológico:

⁶⁶⁷ YARZA LUACES J. (1991), p. 185.

⁶⁶⁸ CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474, para la nota p. 447-449.

⁶⁶⁹ CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474, para la nota p. 447.

(...) Se hace revivir la epopeya del Apocalipsis de Juan, convirtiéndolo en algo extraño y personal. El frontal de Mondoñedo es una expresión más de esta situación: es un “apocalipsis de piedra” esculpido en las inmediaciones del año Mil, que hace revivir el libro de Juan, escrito en torno al siglo I. En el Apocalipsis de Juan se interpretan los textos con libertad. El iconógrafo de Mondoñedo también –en función del mensaje que pretende– destaca pasajes o unifica conceptos (que tienen repercusión en la iconografía, como es la ausencia de Libro, etc.). Para un buen conocedor de la Biblia, estos aspectos serían fácilmente descifrables en sus respectivos momentos (siglo I para el Apocalipsis, siglo XI para el frontal de Mondoñedo). Pero tanto en el libro de Juan como en la piedra esculpida de Mondoñedo, aparecen imágenes que se resisten a nuestra comprensión y han de ser captadas intuitivamente, apoyándonos en su contexto cultural correspondiente (...) ⁶⁷⁰

Tras concluir que las imágenes del relieve son de difícil comprensión, finaliza la investigadora su trabajo exponiendo lo que considera la clave interpretativa de la pieza: *El pasado, el presente y el futuro se hacen profecía en este apocalipsis de piedra del siglo XI, “porque todo se ve a la luz de Dios, que hace alternar estaciones y tiempos” (Dn 2, 21)* ⁶⁷¹. La traducción en imágenes de este abstracto concepto vendría a traducirse de la siguiente manera: el pasado se evoca por la alusión a la creación del Cielo y de la Tierra por medio de las formas circulares (clípeo) y cuadrangulares (¿el propio frontal?); el presente viene dado por las referencias apocalípticas entendidas en el contexto político religioso fruto del concilio de Palencia de 1100 en el que Mondoñedo no reconoce la dignidad arzobispal de Braga ⁶⁷²; y finalmente, al futuro se refiere el mensaje dirigido a *los fieles de Cristo, convertidos ya y “lavados de pecado”* ⁶⁷³.

Esta lectura iconológica nos resulta un tanto excesiva, pero a pesar de ello, la autora apunta hacia algunas líneas novedosas de gran interés. Además de la propuesta de identificación de las prendas litúrgicas, en este trabajo se plantea por vez primera, y de un modo un tanto caligráfico, la relación entre esta pieza y el contexto político-

⁶⁷⁰ CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474, para la nota p. 451-452.

⁶⁷¹ CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474, para la nota p. 455.

⁶⁷² La autora no acaba de aclarar a qué tipo de relaciones conceptuales se refiere cuando habla de esta cuestión: *el mensaje personal -implícito-, en el que intervienen imágenes puramente inteligibles (...), o imágenes formales cuya simbología (...) guarda estrecha relación con el contexto político religioso (...)* (En particular en lo que afecta a la diócesis de San Martín de Mondoñedo: Concilio de Palencia de 1100) (...) CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474. Para la nota p. 457.

⁶⁷³ CRESPO PRIETO C. (1997), pp. 445-474. Para la nota p. 458.

religioso general del reino. En el apartado referente a la “imagen del presente” la investigadora remite a la nota 40 de su estudio, en la que realiza un resumen del marco ambiental en el que la obra se realizó. En dicha nota se menciona que *el acontecimiento fundamental para la iglesia castellano-leonesa fue la penetración de la Reforma Gregoriana*, que se tradujo, en el caso mindoniense, en el conflicto abierto entre la diócesis y la recién creada sede metropolitana de Braga. La situación se encontró tras el concilio de Palencia de 1100 en el que el obispo Gonzalo no reconoce la autoridad metropolitana. C. Crespo señala que estos acontecimientos pudieron ser el marco ideológico en el que nació el antipendio de San Martiño de Mondoñedo⁶⁷⁴.

Esta dimensión política de la imagen ha interesado especialmente al último de los historiadores que ha reflexionado sobre la pieza. M. A. Castiñeiras ha planteado en sus diversos estudios que el antipendio, posible retablo de altar para él, responde a un concepto iconográfico y cultural en estrecha relación con los preceptos gregorianos. En su trabajo de 1999 dedica un apartado al problema iconográfico que supone el relieve y considera, siguiendo a B. Regal, que:

(...) la temática de la pieza se ajusta a la de los dos primeros capítulos del Apocalipsis. (...) El problema es que el escultor, o más bien el comitente, ha introducido una serie de variantes y anacronismos en la iconografía habitual de las escenas para dotarlas de un sentido de actualidad. Tanto los ángeles como los representantes de las Iglesias visten en su mayoría albas y casullas, inclinando estos últimos sus cabezas ante el gesto de bendición de los primeros. De hecho, el registro inferior de la pieza supone una traducción actualizada de la iconografía de las Iglesias de Asia del Apocalipsis a escenas de ordenación sacerdotal. De hecho, un tercer personaje, retratado de frente y de menor tamaño, espera su turno para recibir la imposición de su jerarquía (...) ⁶⁷⁵

Una vez identificada la escena, o al menos propuesto una lectura iconográfica posible, vincula la actualización del discurso apocalíptico en la imagen románica, con el contexto cultural amplio que se vivía en la Europa del cambio de los siglos XI al XII:

⁶⁷⁴ Este conflicto ocupará gran parte de los apartados conclusivos de esta investigación por lo que prescindimos en este punto del aparato crítico correspondiente y remitimos a los capítulos finales, en los que desarrollaremos este respecto.

⁶⁷⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 287-342. Para la nota pp. 302.

(...) Al convertir la imagen en contemporánea se estaba buscando subrayar conscientemente su mensaje en el contexto del altar y en el de la propia situación de la Iglesia a finales del siglo XI. De hecho, tanto el acento puesto en el sacramento de la Eucaristía –*Agnus Dei*– como el Sacerdocio –indumentarias– se explica en el contexto de la Reforma Gregoriana, que buscaba la progresiva afirmación de la dignidad del ministerio eclesiástico. Ello concordaría perfectamente con el parangón realizado por Urbano II en el Concilio de Nîmes de 1096 entre sacerdotes y ángeles:

“Angelus enim Graece, Latine nuntius dicitur. Sacerdotes igitur monachi atque canonici, qui Dei praecepta annuntiant, Angeli vocantur. Sed unusquisque angelicus ordo, quanto vicinius Deus contemplatur, tanto sublimius dignitate firmitatur” (“*Angelus* en griego, quiero decir *nuntius* en latín. Por consiguiente los sacerdotes –sean monjes o canónigos–, que anuncian los preceptos de Dios, se llaman ángeles. Pero como cada jerarquía angélica, cuanto más de cerca contempla a Dios más sublimemente se confirma en la dignidad).

A los ministros de Dios, los sacerdotes, estaban dirigidos precisamente los primeros capítulos del Apocalipsis, en los que se les instaba a cumplir adecuadamente su función evangélica, alejándose del nicolaísmo y de Satán. Éste fue precisamente el discurso de los gregorianos, empeñados en imponer un modelo eclesiológico sacerdotal, fundamentado en un clero reformado y secularizado, que enseñe con la palabra y con el ejemplo a los laicos (...)⁶⁷⁶

En este amplio extracto del estudio se pueden apreciar las líneas maestras con las que el investigador trata de esclarecer el ciclo iconográfico del antipendio. En su criterio, y a modo de somera síntesis de lo expuesto en el fragmento, la elección de la temática apocalíptica actualizada a la contemporaneidad del siglo XI por medio de las vestimentas sacerdotales, es una elección consciente por parte del comitente o comitentes, que se debe poner en directa relación con la ideología de un papado, cuya reforma recaía con espacial énfasis en el sacerdocio⁶⁷⁷. La importancia del contexto cultural y, más específicamente, de la influencia ideológica gregoriana, a la hora de

⁶⁷⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), pp. 287-342. Para la nota pp. 302-303.

⁶⁷⁷ La huella de la reforma gregoriana es más amplia para el autor, quien considera que la elección de algunos de los temas de los capiteles van en esta dirección. Gran parte de estas ideas fueron nuevamente expuestas en su estudio del año 2007. La gran diferencia es la ya señalada consideración que minimiza la presencia de un taller post 1112 y, por lo tanto, incluye la temática de los canecillos, tanto exteriores como interiores, en esta línea reformista. En los capítulos conclusivos nos detendremos en estos supuestos.

comprender el discurso visual del antependio de San Martiño de Mondoñedo (que solo era tímidamente señalada en el trabajo de C. Crespo) se convierte en los estudios de M. A. Castiñeiras en la verdadera y casi única *raison d'être* de la pieza estudiada. Sin atisbo de duda, esta hipótesis ha sido un salto fundamental a la hora de comprender el proceso artístico mindoniense, en un marco mucho más amplio y saliendo de un cierto ensimismamiento a la hora de analizar los discursos visuales de este templo.

1.4.4 Modelos y piezas afines

Antes de concluir el capítulo con nuestra propuesta de lectura para las imágenes del antependio y, en aras de huir también de un discurso ensimismado, quisiéramos detenernos en aquellas piezas que presentan similitudes, tanto formales como iconográficas, con la pieza de Mondoñedo y que puedan ayudar a resolver algunas de las problemáticas expuestas.

1.4.4.1 Un beato galaico perdido

A la hora de hablar de paralelos, influencias o modelos de los que pudieron partir tanto ideólogos como artífices del antependio, la primera parada obligada es la de la producción de los beatos⁶⁷⁸.

En distintos momentos de nuestro estudio hemos señalado como J. Yarza en el año 1992, en la entrada catalográfica correspondiente al antependio del catálogo de la exposición *Galicia no Tempo*, apuntaba a que las calidades formales e iconográficas de la pieza podrían inspirarse en la miniatura de los beatos. En dicho trabajo proponía además una sugerente hipótesis por la cual *es probable que el escultor haya recurrido a*

⁶⁷⁸ El papel que la miniatura de los Beatos jugó en la conformación de la imagen románica ha sido un *leitmotiv* historiográfico a lo largo de todo el siglo XX. Las opiniones y posturas sobre este particular han sido ampliamente discutidas y generado importantes controversias. De los posicionamientos entusiastas iniciales de E. Mâle y K. Porter, que consideraban que todo carácter apocalíptico de la escultura románica tenía una indudable ascendencia hispánica, se pasó a planteamientos más críticos, llegándose al extremo de considerar que los Beatos son un mundo pictórico cerrado que ejerció una nula influencia en el desarrollo del arte románico posterior. Sobre este particular volveremos más adelante y proporcionaremos el aparato crítico correspondiente. Para un estudio de la cuestión véase BARRAL I ALTET X. (1978), “Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico”, *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, 1978, vol. 2, pp. 35-54.

*un Beato galaico perdido para plasmar sus relieves*⁶⁷⁹. Dicha relación entre antipendio y miniatura había sido ya esbozada por S. Moralejo en dos de sus trabajos sobre la imaginaria de los beatos⁶⁸⁰.

La posibilidad de la existencia de un beato producido en Galicia que fuese modelo para algunos ciclos iconográficos gallegos fue también planteada por el propio S. Moralejo, quien recoge diversas noticias que atestiguarían la existencia de beatos en Galicia que hoy no conservamos⁶⁸¹. Así, y a modo de ejemplo, es posible que fuese un beato el *Apocalipsis* con ilustraciones donado al Tesoro de la catedral de Santiago de Compostela por el arzobispo D. Juan García Manrique (1382-1398)⁶⁸², pero sin duda pertenecían a uno de ellos, siempre en palabras del autor, los folios sueltos vistos por Ambrosio de Morales en San Salvador de Celanova en una de las paradas de su célebre viaje⁶⁸³.

Junto a estas noticias documentales, el investigador proporciona un par de ejemplos histórico-artísticos indirectos que pudieran atestiguar la existencia de un ejemplar o ejemplares iluminados del texto de Beato producidos en Galicia. El primero de estos testimonios es identificado por el autor en el mapa del denominado Beato del Burgo de Osma, donde aparecen de modo destacado algunas realidades geográficas y monumentales de Galicia como el río Miño, el faro brigantino conocido como Torre de Hércules, la catedral de Santiago de Compostela, o la isla *Solitio Magna*⁶⁸⁴. La presencia de estas referencias geográfico-monumentales llevó a S. Moralejo a considerar que el Beato oxomense era, *si no gallego, quizá procedente de los márgenes de la antigua Gallaecia y muy familiarizado con realidades e imaginaciones de Galicia*⁶⁸⁵.

⁶⁷⁹ YARZA LUACES J. (1991), pp. 185.

⁶⁸⁰ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), "El mapa de la diáspora apostólica en San Pedro de Rocas: notas para su interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los "Beatos", *Compostellanum*, XXXI, 3-4, Santiago de Compostela, pp. 315-340, para la nota p. 330, nota 35. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), pp. 89-112, para la nota p. 92, nota 11.

⁶⁸¹ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), pp. 315-340. Sobre la posibilidad de un Beato gallego perdido véase especialmente pp. 327-332.

⁶⁸² LÓPEZ FERREIRO A. (1909), VI, p. 263.

⁶⁸³ FLÓREZ E. (ed.) (1765), p. 155.

⁶⁸⁴ Esta isla fue la meta del viajero gallego Trezenzonio y se encontraba frente a la desembocadura del río Miño. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), p. 329. Sobre este viaje véase DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1985), *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago, pp. 97-119.

⁶⁸⁵ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), p. 328, nota 31. Para J. Williams el Beato del Burgo de Osma, documentado en dicha catedral desde el siglo XIII, fue producido en ámbito leonés, presumiblemente en Sahagún. WILLIAMS J. (2002), pp. 20-23. El propio S. Moralejo amplió estas reflexiones sobre el mapa

El segundo de los ejemplos artísticos considerados como posible síntoma de la existencia de un Beato gallego perdido, sería el mapamundi de la iglesia monástica de San Pedro de Rocas en la localidad ourensana de Esgos y fechado hacia mediados del siglo XII⁶⁸⁶. El mapa de Rocas es uno de los pocos ejemplos de pintura mural románica conservados en Galicia; desgraciadamente su estado de conservación es sumamente precario, hecho que dificulta enormemente su estudio⁶⁸⁷. El mapamundi de Rocas es quizá la prueba artística más clara, si no de la existencia de un Beato gallego, sí del conocimiento de sus tipos iconográficos por parte de comunidades monásticas gallegas en los años del románico. Se debe a J. M. García, la constatación primera de que los fragmentos pictóricos del templo ourensano se basan directamente en alguna representación del mapamundi de los beatos⁶⁸⁸. Para S. Moralejo, en el mapa de Rocas se traduce en formato mural la tradición cartográfica de la arcaizante rama I de los beatos y, de manera más específica, el autor encuentra concomitancias textuales e iconográficas con el Beato portugués de Lorvão⁶⁸⁹.

La excepcional presencia de un mapamundi inspirado en la tradición figurativa de los beatos en la iglesia de San Pedro de Rocas, ha llevado a plantear la hipótesis de que el supuesto beato de San Salvador de Celanova pudiese ser la fuente visual y textual para las pinturas murales, ya que Rocas era priorato suyo⁶⁹⁰.

En cuanto a la relación directa entre los beatos y el antependio de Mondoñedo, S. Moralejo se muestra prudente y considera que en el relieve hay *una síntesis de motivos apocalípticos en la que parece predominar la referencia a Ap. 22, 8-9*. J. Williams va

del Beato del Burgo de Osma en dos trabajos más. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1992), “El mundo y el tiempo en el mapa del Burgo de Osma” en ARRÁNS J. et al., *El Beato de Osma. Estudios*, Valencia, pp. 151-179. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1992), “Las islas del Sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)”, *A imagem do Mundo na Idade Média, Actas do Coloquio Internacional*, Lisboa, pp. 41-59. Recientemente han visto la luz nuevas visiones sobre el manuscrito y sus miniaturas: SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ S. “Peregrinatio in stabilitate: la transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), 2011, 317-334, en línea <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37489>>. Consultado el 15/05/17. WILLIAMS J. (2017), pp. 105-109.

⁶⁸⁶ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), p. 91.

⁶⁸⁷ Para el presente proyecto de tesis doctoral hemos visitado y fotografiado la iglesia de San Pedro de Rocas en tres ocasiones, pudiendo constatar como el declive del ciclo pictórico es alarmante.

⁶⁸⁸ GARCÍA IGLESIAS J. M. (1981), “El mapa de los Beatos en la pintura románica de San Pedro de Rocas (Orense)”, *Archivos Leoneses*, nº 69, pp. 73-87.

⁶⁸⁹ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), p. 92. Desgraciadamente en el mapa de Lorvão se representa el hemisferio austral, la parte menos conocida en Rocas.

⁶⁹⁰ GARCÍA IGLESIAS J. M. (1981), pp. 77. S. Moralejo considera que el Beato de Celanova no pertenecería a la rama I, por lo que difícilmente pudo ser el modelo para las pinturas de San Pedro de Rocas. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986), p. 328.

un paso más allá al considerar que el relieve de San Martiño de Mondoñedo es una suerte de traducción en piedra del folio 217 r del Beato de Lorrvão, en el que se ilustra la despedida de San Juan⁶⁹¹.

1.4.4.2 El sarcófago de São Martinho de Dume

Junto a la posible inspiración en un supuesto beato perdido se han apuntado las coincidencias entre el antependio de Mondoñedo y el sepulcro de San Martinho de Dume, del que se ha planteado que también podría haber bebido del universo figurativo de los beatos. El sarcófago de San Martín se elaboró para acoger las reliquias del santo evangelizador de los suevos y fundador del monasterio/diócesis de Dumio⁶⁹². El sepulcro se situaba en el lado de la epístola de la iglesia de Dumio, hasta que en el año 1606 se trasladó a una capilla de la catedral bracarense. En la actualidad se encuentra en el *Museu de Arqueologia D. Diogo de Sousa* en la ciudad de Braga. Para la datación de la pieza hoy existe consenso en aceptar la fecha propuesta por H. Schlunk en torno a las décadas finales del siglo XI⁶⁹³, si bien previamente G. Gaillard lo había considerado obra de época suevo-visigótica y retrasaba la fecha de su confección hasta el siglo VII⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ WILLIAMS J. (1994), p. 99.

⁶⁹² Son muchos los autores que se han dedicado al estudio de esta excepcional pieza del medievo portugués. Para una bibliografía exhaustiva y un estado de la cuestión, remitimos a WILLIAMS J. (1993), "Sarcophagus of Saint-Martin of Dume", en VV.AA., *The Art of Medieval Spain (a.d. 500-1200)*, New York, pp. 138-140. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2004c), "La cultura figurativa románica en el noroeste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110): el caso de Braga", en *Portugal: Encrucilhada de cultura, das Artes e das sensibilidades, II Congresso Internacional de História da Arte, 2001, Actas*, Coimbra, pp. 573-591. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 5-36. MORENO MARTÍN F. (2016), "El sarcófago de Dumio en el contexto de la Reforma Gregoriana", en VARELA FERNÁNDEZ C. (coord.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, pp. 179-210. Este último autor lleva al siglo XII la realización de la pieza, en tiempos de san Giraldo, arzobispo de Braga entre 1096 y 1108.

⁶⁹³ SCHLUNK H. (1968), "Ein Sarkophag aus Dume im Museum Braga", *Madridrer Mitteilungen*, 9, pp. 424-470. El estudioso alemán considera que yacija y tapa son de la misma época, ya que ambas piezas utilizan la misma piedra. La tipología antropomorfa del sarcófago le llevan a desestimar la cronología del siglo VI y proponer la época de la restauración de la sede en 1070, en tiempos del obispo don Pedro, como la más plausible para la su elaboración.

⁶⁹⁴ GAILLARD G. (1955-1956), "Deux sculptures funéraires provenant de Saint-Martin de Dume", *Bracara Augusta*, 6-7, pp. 67-73. La misma hipótesis cronológica es defendida por ALMEIDA J. de M. C. (1957), "Os Sarcófagos de Dume na Arte Pré-românica", *Bracara Augusta*, 8, pp. 285-294. Para el investigador francés la tapa del sarcófago y de la yacija pudieran pertenecer a cronologías diferentes; por un lado, la tapa sería realizada en el siglo VI, a tenor de las similitudes presentes con sarcófagos hispanos tardoantiguos (Écija, Alcaudete e Ithacius) y por la utilización de la forma antropozoomorfa del Tetramorfos, que se relaciona con ejemplos visigóticos como el "capitel de los Evangelistas" del Museo Arqueológico de Córdoba; por otra parte, los paralelos entre la caja del sarcófago y el mundo asturiano obligan a que su cronología sea posterior. Por su parte J. C. Almeida tomó estos datos de modo acrítico y

El sarcófago desarrolla la decoración escultórica en la tapa y en uno de los frontales de la yacija. La narración del frontal se divide en tres campos. Centra la composición un edificio, presumiblemente una iglesia, con cinco arcaturas y cubierta. La arcada central es de mayores dimensiones y acoge tras un altar una figura nimbada con los brazos alzados en actitud de prédica u oración, mientras a ambos lados de la escena se disponen sendos grupos de nueve figuras vestidos con mantos y túnicas de cierto aire antiquizante. El tema narrado ha sido identificado como una ceremonia religiosa presidida por el propio san Martín de Dumio ante sus monjes o fieles.

Es sin duda en la decoración presente en la tapa, donde se encuentran las mayores similitudes con algunos de los elementos presentes en el antependio de Mondoñedo. De nuevo se aprecian tres registros diferenciados a la hora de componer la narración. En el centro se esculpió la figura de Cristo en un clípeo estrellado sostenido por ángeles tenantes y flanqueados por el Tetramorfos. Resulta de especial interés el tipo escogido ya que el escultor se decanta por representar a los Evangelistas con cuerpo humano y cabeza de animal. La representación antropomorfa es menos común que las representaciones zoomorfas de los vivientes más el hombre de Mateo, si bien goza de una larga tradición en la Península Ibérica e imágenes similares pueden encontrarse en las diversas copias de los beatos, en las pinturas del Panteón Real de San Isidoro de León, o en los capiteles supuestamente hispano-visigóticos de Quintanilla de las Viñas y en el que hoy alberga el Museo Arqueológico de Córdoba⁶⁹⁵. El prototipo de Cristo en el interior de un clípeo estrellado también es común en la tradición figurativa peninsular y se ha puesto en relación directa con usos litúrgicos hispánicos, específicamente con el

postuló un origen bizantino para el sepulcro. También a él se debe la afirmación de que el sarcófago había sido concebido para albergar los restos del santo dumiese. Algunas de estas cuestiones ya habían sido planteadas por A. Feio en un trabajo todavía inédito. MORENO MARTÍN F. (2016), p. 180-182.

⁶⁹⁵ SCHLUNK H. (1968), pp. 429, 433. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2001), p. 578. FONTAINE J. (1973), *L'Art préroman hispanique*, París, pp. 205-209. F. Moreno defiende que la forma antropozoomorfa que se emplea en estas representaciones de los Evangelistas no es patrimonio único de la tradición figurativa hispana y que pueden rastrearse ejemplos europeos de esta iconografía como los de Kells, Durrow, la lauda sepulcral de Wirksworth, el sacramentario de Gellone, el sarcófago del obispo Mellebaude en Poitiers, entre otros. También plantea que la presencia temprana de esta iconografía en Hispania, atestiguada tradicionalmente por el capitel de Córdoba, no es segura ya que la ornamentación de dicha pieza lleva a ponerla en relación con un marco más amplio, que va desde la figuración hispano-musulmana, hasta la miniatura del siglo X. Por lo tanto, no se puede aseverar que el capitel cordobés sea indiscutiblemente del periodo visigótico. MORENO MARTÍN, F. (2016), pp. 185-191. Sobre las representaciones antropozoomorfas véase también CROZET R. (1958), “Les représentations antropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane”, *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 1, pp. 182-187.

tiempo de Adviento de la liturgia hispana recogido en el *Liber Commicus* y en los Comentarios de Beato (Ap. 1, 7-8)⁶⁹⁶.

Las similitudes estilísticas y temáticas entre el antependio y el sarcófago de Dumio son palpables, si bien estas no pueden entenderse como un trasvase directo de temas y formas, sino que más bien las dos piezas relivarias parecen beber de un espíritu común que tiene maneras diferentes de concretarse. Desde una perspectiva iconográfica son únicamente dos los elementos comunes que hermanan ambas piezas. De un modo particular, la única figura en común entre ambas es el Cristo entronizado; y de una manera más general, sepulcro y antependio coinciden en la elección de un tipo iconográfico de carácter apocalíptico. Además de por ciertas coincidencias iconográficas concretas, ambos relieves se han puesto en relación por su posible inspiración común en la miniatura altomedieval, y más específicamente en la iluminación de códices con la copia del texto de Beato de Liébana. Ya hemos especificado la compleja casuística del Beato gallego; en el caso portugués se han señalado específicamente las afinidades entre la iconografía del sarcófago y la del Beato del Burgo de Osma⁶⁹⁷. Para S. Moralejo, *ha de verse en ello un indicio más en favor del occidentalismo de este códice y, en consecuencia, del arraigo occidental de la tradición ilustrativa de la familia I*⁶⁹⁸.

1.4.4.3 La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez

Precisamente ha sido otra pieza escultórica peninsular con carácter funerario la que se ha puesto en relación con los elementos distintivos del relieve gallego. Nos estamos refiriendo a la cubierta del sepulcro de Alfonso Pérez procedente del monasterio de San Benito de Sahagún⁶⁹⁹, que actualmente se custodia en el Museo

⁶⁹⁶ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 19.

⁶⁹⁷ Además, algunos de los aspectos estilísticos del sepulcro dumense son coincidentes con otras producciones figurativas hispánicas. Los paños caídos de los ángeles son semejantes a los del Beato de Fernando I (1047), la simulación del sombreado por medio de pequeñas incisiones es un recurso utilizado en el taller de eboraria de San Millán de la Cogolla, o una de las iniciales miniadas de un pergamino del *Arquivo Distrital de Bragança* (FCSP, nº. 260). Por ello el sepulcro se debía enmarcar en la cultura figurativa fernandina y postfernandina CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2004), p. 576.

⁶⁹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986), p. 73.

⁶⁹⁹ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), "La *impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún" en GARCÍA LOBO V., MARTÍN LÓPEZ M. E. (coords.), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León, pp. 71-97. En lo que sigue compartimos algunas de las reflexiones hechas por esta autora, a partir de su muy actualizado estado de la cuestión.

Arqueológico Nacional de Madrid desde el año 1932⁷⁰⁰, pieza en la que la investigadora A. Miguélez ha señalado una serie de paralelos iconográficos con el antependio de Mondoñedo. La tapa del sarcófago del noble leonés ha sido objeto de diversos estudios y ha llamado especialmente la atención de la comunidad científica, por ser uno de los más sobresalientes ejemplos de las labores escultóricas del monasterio de Sahagún en tiempos del monarca Alfonso VI⁷⁰¹.

La cubierta de doble vertiente del sarcófago es una pieza de mármol cuya figuración se desarrolla a modo de friso en las dos caras separadas por un listel⁷⁰². En una de las caras se encuentran cuatro personajes alados, en dos grupos de a dos, que sostienen libros con su mano derecha y señalan con la izquierda. Las cuatro figuras se disponen de modo especular a cada lado de un cáliz que centra la composición. Podemos identificarlas gracias a las inscripciones que hay en este lado de la tapa, en las que se indica que los ángeles representan al arcángel Rafael y a tres de los evangelistas: Mateo, Marcos y Lucas. En la cara contraria, la simetría se rompe y en el extremo izquierdo un personaje masculino recostado, que ocupa un tercio de la superficie, extiende su mano hacia la *Dextera Xristi* que asoma desde un cielo estrellado⁷⁰³, representado por una sucesión de estrellas en bandas paralelas. A continuación, se encuentra un águila con las alas plegadas junto a dos figuras aladas, de las cuales una sostiene un incensario y la otra una cruz. De nuevo, los personajes aparecen perfectamente identificados por las inscripciones: la figura recostada es la del difunto Alfonso, el águila es la forma simbólica del evangelista Juan y los ángeles se identifican con San Miguel y Gabriel.

⁷⁰⁰ La historiografía artística se ha referido a este personaje con el nombre de Alfonso Ansúrez. El noble era hijo de Pedro Ansúrez por lo que, siguiendo la costumbre del periodo, su apellido sería Pérez, hijo de Pedro, y no Ansúrez, hijo de Ansur. De hecho, Ansur Díaz era su abuelo y, por lo tanto, padre de Pedro Ansúrez. Sobre este respecto véase la bibliografía recogida por MIGUELEZ CAVERO A. (2011), p. 73, nota 3 y pp. 81-82, nota 38.

⁷⁰¹ Para un amplio recorrido por la bibliografía del sarcófago véase MIGUELEZ CAVERO A. (2011), p. 74, nota 5. De entre los diversos trabajos, han ayudado decisivamente a la difusión del estudio de la pieza los análisis de S. Moralejo y M. Durlat. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), pp. 63-100. DURLIAT M. (1990), pp. 197-203. HASSIG D. (1991), "He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, XXX/2, pp. 140-153.

⁷⁰² Esta tipología de tapa de sarcófago se encuentra en la Península Ibérica desde la época paleocristiana, como atestigua el sarcófago de *Ithacius* en Oviedo. DURLIAT M. (1990), p. 198.

⁷⁰³ Se trata de una variación de la *Dextera Dei*. Véase MIGUELEZ CAVERO A. (2011), p. 83, nota 41. La autora señala otro ejemplo de *Dextera Xristi* en el tímpano de la iglesia de Larrelt en la Baja Sajonia, de hacia 1200.

Desde un punto de vista formal la pieza fue considerada inicialmente como ajena a la plástica románica por G. Gaillard⁷⁰⁴. Esta apreciación extrema no tuvo continuidad y el resto de investigadores que se han dedicado al estudio del relieve señalan una serie de afinidades formales con algunas de las fábricas románicas que podríamos considerar de vanguardia, tanto en los reinos hispanos como allende los Pirineos: S. Moralejo la incluye entre las producciones vinculables al taller de San Martín de Frómista⁷⁰⁵, M. Durliat relaciona la pieza con las tablas de altar de Toulouse o Lavaur y con algunos de los capiteles conservados de la iglesias románica de San Benito de Sahagún⁷⁰⁶, J. L. Senra encuentra similitudes con algunas de las piezas de la portada de San Zoilo de Carrión de los Condes⁷⁰⁷, M. A. Castiñeiras establece paralelos con los ángeles del portal compostelano de Platerías⁷⁰⁸, etc.

Según S. Moralejo, todas las figuras del sarcófago visten un tipo de ropajes, túnica talar y brial, que se han vinculado una vez más con las miniaturas del Beato del Burgo de Osma⁷⁰⁹, dichas coincidencias podrían ser explicadas *in terms of a wide regional and chronological community*⁷¹⁰. No es objeto de este estudio el profundizar en el complejo discurso iconográfico de la pieza, pero de cara a entender la relación entre la tapa del sepulcro y el antependio se antoja necesario realizar un breve resumen.

Uno de los elementos más sorprendentes y novedosos de la iconografía de la cubierta es la representación directa del difunto con los ojos abiertos y, por lo tanto, aún vivo. D. Hassig considera que esta elección plástica se debe a la búsqueda de una traducción en imágenes de la liturgia funeraria cluniacense, en la que el cuerpo va a reunirse con el alma una vez que el difunto ya ha sido transportado al seno de Abraham⁷¹¹. Se han señalado varios paralelos para la imagen del difunto: la representación de Oveco Munioz en la miniatura del documento fundacional de San

⁷⁰⁴ GAILLARD G. (1938), p. 78.

⁷⁰⁵ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), pp. 51-52.

⁷⁰⁶ DURLIAT M. (1990), pp. 202-203.

⁷⁰⁷ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1994), "La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte*, 67/265, pp. 57-72. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2001), "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)", *Archivo Español de Arte*, 74/293, pp. 88-95.

⁷⁰⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1998), pp. 231-264

⁷⁰⁹ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 50, nota 75.

⁷¹⁰ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 51.

⁷¹¹ HASSIG D. (1991), p. 148. Para S. Moralejo se trata de la resurrección en el Juicio Final. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 42-43.

Salvador de Villacete (del *scriptorium* de Sahagún)⁷¹², las imágenes de Fernando I genuflexo y San Juan en la visión del Apocalipsis en las pinturas del Panteón de Reyes en San Isidoro de León⁷¹³, las figuras aladas de la Puerta del Cordero también en San Isidoro de León⁷¹⁴, o, en una cronología posterior, la representación de Alfonso II en el *Liber Testamentorum* de Oviedo⁷¹⁵.

El segundo aspecto iconográfico que podríamos considerar fuera de lo común es la representación de tres de los evangelistas como ángeles. S. Moralejo apuntó hacia una progresiva confusión iconográfica a lo largo de los siglos XI y XII por la que los evangelistas terminarían por representarse como ángeles⁷¹⁶. El autor señala un amplio número de paralelos para esta imagen a lo largo de diversos puntos de la geografía europea, comenzando por la Biblia de 960 de León, pasando por un Evangelario Anglosajón de Oxford y finalizando por algunas de las representaciones angélicas de Conques. La misma metodología es la que emplea para comprender la presencia aislada del águila, de la que considera que debe entenderse en una doble lectura, como símbolo del evangelista y como animal de cariz funerario acompañando la *elevatio animae*⁷¹⁷. Ante esta variedad geográfica en los modelos, el citado investigador desecha la ascendencia exclusivamente hispana de tan particular iconografía:

(...) if we have given somme attention to those examples, it was just to underline, by discarding them, the clear isolation of our monument at a point where a large number of parallels seemed to attest its supposed Hispanicism (...) ⁷¹⁸.

Una lectura un tanto divergente fue proporcionada por M. Durliat, quien vio en la escena una variación de las imágenes gloriosas de Cristo rodeado por los evangelistas, entendida en este caso en un contexto funerario:

⁷¹² MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 43.

⁷¹³ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 77.

⁷¹⁴ POZA YAGÜE M. (2003), pp. 13-14.

⁷¹⁵ Para esta imagen véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ M. S. (1994), “La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*”, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, pp. 91-107 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2001), “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en BANGO TORVISO I. G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval: tesoro sagrado y monarquía*, León, t. I, pp. 41-54.

⁷¹⁶ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), pp.45-48.

⁷¹⁷ El investigador encuentra un paralelo para esta iconografía, también funerario y también hispano, en el sarcófago aragonés de Doña Sancha. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 47.

⁷¹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 46.

(...) Entre elles avec le Christ ces figures forment une téophanie équivalente à celle qu'offre le Christ glorieux trônant entre les symboles des évangélistes et des représentants des puissances célestes dans des scènes de majesté. Ce qu'aperçoit Alfonso Ansúrez au momento de mourir, c'est donc le ciel qui s'ouvre (...) ⁷¹⁹.

Finalmente ⁷²⁰, y reenlazando de nuevo con nuestra tesis, la última de las piezas que se ha relacionado con la tapa del sarcófago de Alfonso Pérez es el propio antependio de Mondoñedo. Dicha atribución es debida a A. Miguélez, si bien la investigadora matiza que *las concomitancias del relieve de Mondoñedo con el sarcófago de Sahagún se reducen al terreno iconográfico ya que, desde el punto de vista formal, la calidad escultórica de la pieza leonesa nada tiene que ver con la rudeza y trabajo más torpe de la obra gallega* ⁷²¹.

La autora divide estas correlaciones entre cuestiones más bien epidérmicas, como el aparente “caos iconográfico”, y aspectos temáticos mucho más concretos. De entre estos últimos, hace notar la aparición en ambos relieves de figuras aladas con vestimentas litúrgicas (se refiere a ellas como sacerdotes-ángeles) que extienden sus manos, aunque en el caso gallego *el gesto es distinto, utilizando los dedos índice y corazón en señal de bendición y no únicamente el dedo índice como en el caso del sarcófago leonés* ⁷²². Otra de las similitudes entre las piezas es la presencia del águila aislada en las dos composiciones relivarias. La última de las relaciones iconográficas señaladas sería el gesto de inclinar la cabeza que se repite en la efigie de Alfonso Pérez y en los hipotéticos sacerdotes del antependio, que para la autora traducen las ideas de ofrecimiento, recogimiento y aceptación.

En opinión esta investigadora, las semejanzas iconográficas entre el relieve y el sarcófago pueden explicarse por las relaciones político-institucionales entre el monasterio de San Benito de Sahagún y la catedral de San Martiño de Mondoñedo.

⁷¹⁹ DURLIAT M. (1990), p. 200.

⁷²⁰ Prescindimos deliberadamente en nuestro estudio del análisis epigráfico de la tapa del sepulcro de Alfonso Pérez. Esta cuestión particular llevó a S. Moralejo a vincular el sepulcro con otra serie de obras ultrapirenaicas como el sepulcro de Bernward en Hildesheim o la losa sepulcral de Santa Reiheldis, MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 40. Sobre la epigrafía y las relaciones texto-imagen en la tapa del sarcófago de Sahagún véase MIGUÉLEZ CAVERO A., p. 81 y ss. La autora plantea las posibles hipótesis en cuanto al porqué, cómo y cuándo se podrían haber incluido los epígrafes en la pieza funeraria.

⁷²¹ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 78, nota 5.

⁷²² MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 79.

Dichas relaciones se ejemplifican claramente en la figura de Don Gonzalo, abad de Sahagún hasta 1070 y obispo de Mondoñedo desde 1071. Además tanto Gonzalo de Mondoñedo como Alfonso Pérez eran personajes cercanos al ambiente de la corte de Alfonso VI por lo que su formación estética pudo partir de los mismos modelos y de los mismos ambientes culturales. Por todo ello, la autora postula:

(...) que compositiva e iconográficamente, las imágenes esculpidas en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez podrían pertenecer al acervo figurativo que poseía el propio monasterio de Sahagún (...) En este sentido, no hemos de olvidarnos de los comitentes de estas obras, todos ellos alrededor de la figura de Alfonso VI y sus aires aperturistas: uno de sus principales magnates, Pedro Ansúrez; el abad Gonzalo, que colaboró estrechamente con el monarca y el arzobispo Bernardo, procedente de Francia e introductor del nuevo rito litúrgico (...) ⁷²³.

La participación del obispo Gonzalo de Mondoñedo en algunos de los principales acontecimientos político-religiosos de su tiempo, como los concilios de Burgos en 1080 o Husillos en 1088, perfila un personaje político de primer orden, cuya relación con los círculos culturales de la monarquía es perfectamente viable, e incluso lógica. Por ello nos parece perfectamente posible que el obispo Gonzalo conociese, de algún modo, los quehaceres artísticos de uno de los más importantes monasterios vinculados a la casa real leonesa. Pero, de dicha “posición institucional” del obispo de Mondoñedo, ¿podemos deducir que el antependio, cuyo comitente e ideólogo fue presumiblemente el propio Gonzalo, naciese en el mismo ambiente cultural en el que se concibió la tapa del sepulcro de Alfonso Pérez? y, por lo tanto, ¿deberíamos incluir al relieve mindoniense en el listado de obras escultóricas influenciadas por los talleres del monasterio de Sahagún?

Desde nuestro punto de vista, la respuesta a este interrogante no puede ser afirmativa. Como ya se ha señalado, las semejanzas entre el frontal gallego y el sarcófago leonés no son de tipo formal. Ante un estudio comparativo de las cualidades plásticas de ambas piezas, puede apreciarse claramente que los talleres escultóricos de Sahagún trabajan las figuras con una volumetría y una morbidez de recuerdo

⁷²³ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 80.

tardoantiguo⁷²⁴, de las que carece el relieve de Mondoñedo donde la talla es mucho más plana. Descartadas las relaciones formales con los talleres de Sahagún cabe preguntarse a continuación: ¿son las afinidades temáticas un nexo entre el escultor del antependio de Mondoñedo y el taller sahauntino?

Podríamos resumir en cinco las elecciones iconográficas señaladas en el estudio de A. Miguélez que llevaron a la autora a vincular la pieza mindoniense con el sarcófago de Alfonso Pérez: cierto desorden iconográfico, el gesto de inclinación de la cabeza, personajes alados con vestimentas litúrgicas, el águila y, finalmente, la gestualidad de las manos.

Tanto en la cubierta del sarcófago como en el antependio hay un cierto caos compositivo. La falta de simetría es patente en las dos piezas, y en ambas es más notable en uno de los niveles de figuración. En el registro inferior del antependio y en la cara de las cuatro figuras angélicas, la disposición de las figuras tiende a cierta regularidad al ordenarse estas en torno a un elemento central, el cáliz en el sarcófago y el personaje aislado en el relieve mindoniense. Por el contrario, la falta de orden domina en la escena superior en Mondoñedo, con un tamaño destacado del Cristo Pantocrátor, y en la cara del sepulcro del sarcófago, donde la mayor parte de la superficie relivaria es ocupada por la imagen del difunto. Acerca de las excepciones compositivas del relieve sahauntino, S. Moralejo consideró que podrían haber sido motivadas por el uso de unos modelos de tipo vertical que al ser adaptados al formato horizontal desarrollaron dichas anomalías⁷²⁵. Por su parte, A. Miguélez plantea como hipótesis para el caos organizativo del sarcófago *que sería factible que el modelo copiado fuera una escena más amplia, con más personajes, de los cuales sólo se tomaron algunos para trasladarlos a la cubierta*⁷²⁶, y que entre las escenas “omitidas” *podrían estar el cordero apocalíptico, que sí podemos ver en el Beato de Burgo de Osma y en Mondoñedo, o la representación de Cristo en Majestad, que hallamos también en las obras citadas. Ángeles y evangelistas serían entonces figuras que acompañarían a la Maestas*⁷²⁷. Ante esta hipótesis, la investigadora propone una serie de sugerentes dudas:

⁷²⁴ Los mismos conceptos escultóricos pueden verse en los capiteles de la antigua iglesia de Sahagún y en el relieve, también proveniente de Sahagún, de la *Maeiestas Mariae*, conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Puede verse una reproducción en DURLIAT M. (1990), p. 203.

⁷²⁵ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985), p. 42.

⁷²⁶ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 75.

⁷²⁷ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 80.

(...) ¿y si fue el propio escultor el que cometió algún tipo de equivocación, deliberada o no, a la hora de traspasar a la piedra el modelo que estaba copiando? Si se trataba, como hemos señalado anteriormente, de un modelo en el que había más figuras de las que aparecen en la cubierta del sarcófago, ¿pudo el escultor haber confundido o sintetizado el programa iconográfico que estaba copiando? (...) ⁷²⁸.

Ante estas pertinentes dudas, cabe preguntarse en relación al antependio de Mondoñedo si es posible que el escultor también partiese de un modelo iconográfico más elaborado condensado por la limitación del soporte físico a esculpir. De ser así, la asimetría del antependio no sería fruto de la falta de un tercer fragmento, como ha defendido parte de la crítica sobre la pieza, sino que podría deberse a este proceso de síntesis figurativa. La siguiente pregunta llega casi de un modo automático: ¿cuál es el modelo más amplio en el que el maestro de Mondoñedo pudo haberse inspirado? Creemos que el siguiente ejemplo puede ayudarnos a esclarecer este apartado.

1.4.4.4 El tímpano norte de la abadía de Saint-Sever en Landes

Sobre el portal norte de la iglesia abacial de Saint Sever, en la región francesa de la Gascogne ⁷²⁹, se dispone un tímpano fechado en la primera campaña de obras de su fábrica románica coincidente con el gobierno del abad Grégoire de Montaner (1028-1072) ⁷³⁰. El tímpano se encuentra hoy día en un nefasto estado de conservación que

⁷²⁸ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), p. 94.

⁷²⁹ La abadía fue fundada en el año 988 por los condes de Gascogne, Guilhem-Sanche y Urraca. Su vinculación con el poder condal la convirtió desde sus orígenes en uno de los corazones políticos de la región francesa. Para un estado de la cuestión sobre la abadía de Saint-Sever véase CABANOT J. (ed.) (1986), *Millénaire de l'abbaye. Colloque International 25, 26, 27 mai 1985*, Mont-de-Marsan. CURSENTE B. CABANOT J. (eds.) (2009), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan. CABANOT J. (2014), *Une abbaye au coeur de la Gascogne. Saint-Sever 988-1791*, Saint-Sever, 2014. De manera específica sobre el tímpano norte véase CABANOT J. (2012), "Le tympan du portail nord de Saint-Sever (Landes): Le Beatus et le décor sculpté de l'abbatiale" en GALLET Y. (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, pp. 389-402.

⁷³⁰ El abad Grégoire de Montaner era hijo de Otton-Dat de Montaner, vizconde de Bigorre. Gracias al privilegio de excepción con el que contaba la comunidad, el abad ejerció un poder absoluto durante sus cuarenta y cuatro años de gobierno en la abadía, y durante este periodo la comunidad monástica inició una etapa de esplendor político y cultural. Durante su pontificado se inicia la obra de la basílica románica de Saint-Sever siguiendo como modelo la basílica borgoñona de Cluny II. CABANOT J. (2009), "L'abbatiale de Saint-Sever: un état des questions", en CURSENTE B., CABANOT J. (eds.), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan, pp. 281-311. Para la nota p. 287. Sobre el abad Grégoire de Montaner y su actividad político-cultural, véase CABANOT J. (2014), pp. 55-77.

dificulta su estudio, pero el tema general representado puede ser identificado como una *Maiestas Domini*.

Centra la composición la imagen de Cristo con nimbo crucífero, sentado en el trono y enmarcado por una mandorla almendrada; con su mano izquierda sujeta el libro y con la derecha realiza el característico gesto de bendición. A ambos lados de la mandorla se encuentran dos querubines con las alas desplegadas. A los pies de los mismos pueden apreciarse dos de los símbolos de los evangelistas, san Marcos y san Lucas, habiéndose perdido los dos restantes que presumiblemente se dispondrían en la parte superior. La escena esculpida se completa, a la derecha, con el arcángel Miguel luchando contra el dragón y, a la izquierda, con un ángel ante un personaje arrodillado⁷³¹.

Desde un punto de vista plástico, no existen lazos entre el portal de Saint-Sever y la escultura mindoniense. A pesar del deficiente estado del relieve, puede apreciarse en las imágenes del tímpano una gramática escultórica netamente románica diversa a la del antependio. En la abadía gala el relieve es más volumétrico, las figuras desarrollan un canon mucho más estilizado y la composición tiende a la simetría, con la figura de Cristo entronizado en el centro. Los dos talleres desarrollan soluciones técnicas sensiblemente distintas pero en cuanto a los tipos iconográficos empleados las diferencias no son tan amplias.

Dichas afinidades iconográficas pudieran explicarse por el uso de unos modelos similares por parte de ambos talleres ya que, al igual que en el relieve de Mondoñedo, se ha considerado que la miniatura de un beato es la fuente sobre la que trabajó el escultor del tímpano de Saint-Sever⁷³². En la abadía francesa se confeccionó una copia

⁷³¹ En el Arca Santa de Oviedo se encuentra una composición similar en la que comparten espacio Cristo en la mandorla y el arcángel San Miguel alanceando al dragón. Puede verse una reproducción de este detalle en BANGO TORVISO I. (2011), p. 36 y p. 39. El mismo autor señala como una imagen similar del arcángel se encuentra en el Arca de san Pelayo de San Isidoro de León. BANGO TORVISO I. (2011), p. 40. Estos ejemplos prueban una cierta difusión de estos tipos figurativos en los años finales del siglo XI.

⁷³² CABANOT J. (2012), p. 392. La importancia del Beato de Saint-Sever en la conformación de la escultura románica del *Midi* francés es un lugar común para la historiografía artística. Esta hipótesis fue apuntada inicialmente por E. Mâle, quien consideraba que los escultores del portal de Moissac traspasaron del código a la piedra los folios 121v y 122r del Beato de Saint-Sever. MÂLE E. (1992), p. 4 y ss. Sobre esta cuestión consúltese GRODECKI L. (1963), "Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac", *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, n° 64, pp. 387-393. Para un estado de la cuestión sobre la influencia de la miniatura en la escultura románica francesa, véase SUBES M-P. (2012) "Pierre et peintures: des sources picturales pour la sculpture romane?", en GALLET Y. (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans*

iluminada del texto de Beato también en tiempos del abad Grégoire de Montaner a finales del siglo XI conocida genéricamente como beato de Saint Sever (ms. Lat. 8878)⁷³³. Este ejemplar resulta excepcional no solo por ser un Beato cuyas miniaturas se encuadran ya dentro de la estética románica, sino por ser uno de los pocos producidos fuera de las fronteras de los reinos hispanos. Los estudios histórico-artísticos centrados en esta abadía y en su Beato, que se vienen realizando desde mediados de la década de 1980, han otorgado luz sobre las posibles relaciones existentes entre la plástica monumental románica del monasterio y su vinculación con las miniaturas de los beatos⁷³⁴.

Para explicar el porqué se copió e iluminó un Beato en la abadía francesa de Saint-Sever se ha puesto el acento en los fundadores de la comunidad, los condes de Gascogne Guilhem Sanche y Urraca (988-1032), y especialmente en el origen navarro de la condesa. La ascendencia peninsular de Urraca podría ayudar a comprender por qué se copia un manuscrito hispano en un territorio al norte de los Pirineos. Para J. Cabanot, la primera comunidad monástica de Saint-Sever provendría de Navarra y habría llegado de la mano de la condesa Urraca⁷³⁵. Sería hipotéticamente en este momento cuando la abadía albergó la primera copia de un beato, ya fuese producido este *in situ* o traído desde Navarra. En tiempos de Grégoire de Montaner, y en paralelo a la construcción de la nueva abadía, se realizó el beato que hoy conservamos y que vendría a renovar ese viejo ejemplar de tiempo de los condes fundadores. No puede pasarse por alto que el beato de Saint-Sever, como todas las copias del mismo, es un libro litúrgico vinculado al oficio hispano, lo que ha llevado a pensar en una primera comunidad monástica regida por las reglas isidoriana o fructuosiana que se mantendría, al menos, hasta el año

l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle, Turnhout, pp. 403-413. Una postura radicalmente opuesta a la de E. Mâle es la de N. Mezoughi quien considera que la influencia del Beato en la escultura es absolutamente nula MEZOUGH N. (1984), "Les peintures accompagnant le texte de l'Apocalypse et son commentaire dans le Beatus de Saint-Sever" en BARRAL I ALTET X. (coord.), *El Beato de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, pp. 269-294, especialmente p. 293.

⁷³³ A continuación recogemos una serie de trabajos actualizados sobre el Beato de Saint-Sever; remitimos a los mismos para una bibliografía más extensa. BARRAL I ALTET X. (coord.) (1984). WILLIAMS J. (1998), pp. 54-57. CABRERO-RAVEL L. (2009), "Le Beatus de Saint-Sever: un état des questions", en CURSENTE B. CABANOT J. (eds.), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan, pp. 311-38. KLEIN P. (2012), "Commentary", en KLEIN P., WERCKMEISTER O. K. (eds.), *The Saint-Sever Beatus and Its Influence on Picasso's Guernica*, Valencia, pp. 101-335. WERCKMEISTER O. K. (2012) "The Beatus Commentary and the Abbey Church of Saint-Sever", en ALCOY R. et al. (ed.) *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, pp. 903-909. WILLIAMS (2017), pp. 102-105.

⁷³⁴ CABANOT J. (1986), p. 20.

⁷³⁵ CABANOT J. (2014), pp. 41 y ss.

1061, en el que se celebra una asamblea presidida por el abad Montaner que cuenta con la presencia de los obispos de Lescar, Auch, Aire, Dax y Oloron, y donde ya se atestigua la regla de San Benito copiada junto a un martirologio⁷³⁶.

Sea como fuere, el hecho de conservar la copia del comentario producida en la abadía ha permitido al investigador J. Cabanot plantear una hipótesis de identificación de las escenas del tímpano en relación con las miniaturas del beato producido en la abadía. Para el citado autor la elección iconográfica que tomaron los escultores en el tímpano norte, sería el resultado de un resumen sintético de cuatro de las miniaturas del códice. La escena central tomaría como modelo las dos representaciones de la *Maiestas Domini* presentes en los folios 199r y 215r (a la que habría que sumar, como en todos los beatos iluminados conservados, una tercera miniatura perdida que ilustrase el mismo tema), mientras que la imagen de san Miguel y el dragón sería una simplificación del ejército de ángeles que luchan contra la serpiente en el folio 159r; la imagen del ángel ante la figura genuflexa se inspira de nuevo en los folios 199r y 215r, donde se ilustran tanto al ángel como al personaje en actitud sumisa. Finalmente, la identificación de esta escena es posible gracias al folio 189r donde, junto a la miniatura, se encuentra una cartela en la que puede leerse *UBI IHOANNES CECIDIT AD PEDES ANGELI* que hace referencia al versículo 10 del Apocalipsis, momento en el que el ángel exhorta a Juan para que solo se arrodille ante Dios.

La prueba de que estamos ante una iconografía sintética la encuentra el autor en el modo tan diverso de representar la *Maiestas* y a San Miguel en otros conjuntos, como en la doble arquería de la tribuna en la misma iglesia abacial de Saint-Sever. En este caso, cada escena ocupa un capitel diferente y este tipo de composición, en la que se transmite la idea del bien triunfante sobre el mal, será la llamada a triunfar, como prueban los ejemplos de la *Porte des Comtes* de Saint-Sernin de Toulouse, la catedral de Lescar, o las iglesias de Saint-Sever-de-Rustan y Saint Jean de Mazères⁷³⁷. Sobre las afinidades y divergencias entre estos ejemplos y la abadía de Saint-Sever, el autor concluye: *tout en illustrant également le triomphe finale du Christ, le tympan du portal nord s'inscrit dans une atmosphère plus sereine (...) cette sérénité est aussi présente dans les deux images citées du manuscrit*⁷³⁸.

⁷³⁶ CABANOT J. (2014), pp. 43-49.

⁷³⁷ CABANOT J. (2012), 395-396.

⁷³⁸ CABANOT J. (2012), p. 397.

Para J. Cabanot la influencia iconográfica que ejerció el beato de Saint-Sever no se acota solamente en la primera de las fases de la fábrica románica, sino que en las campañas escultóricas posteriores también se emplean temas de corte apocalíptico coincidentes con los de las miniaturas del manuscrito⁷³⁹.

Esta siempre compleja relación entre la miniatura de los beatos y la escultura monumental románica parece que gozó de cierto auge en esta región de Aquitania, y en la iglesia abacial de Saint-Paul-lès-Dax puede encontrarse un segundo conjunto relivario que aparenta beber de las miniaturas del Beato de Saint-Sever. En el exterior del ábside de la iglesia se dispone un friso de mármol decorado con bajorrelieves con una compleja iconografía⁷⁴⁰, en donde dos de las escenas representan sendos pasajes del Apocalipsis: la Jerusalén Celeste (Ap. 21,1-27) y las bestias que responden a la llamada de la quinta y sexta trompeta (Ap. 9, 7-21). Junto con la correspondencia textual con los pasajes recogidos en el Beato de Saint-Sever, parece que los escultores emplearon como modelos las propias miniaturas del texto, específicamente las iluminaciones de los folios fol. 207v y 208r para el relieve de la Jerusalén Celeste, y 51r y 145v para la imagen de las cuatro bestias. El cotejo de las miniaturas de los citados folios con los relieves de Dax invita a pensar en una influencia directa del Beato o, al menos, en una mirada conjunta a un universo figurativo común.

La hipótesis del investigador galo no está exenta de problemas y dudas⁷⁴¹, pero abre interesantes perspectivas de análisis acerca de cuáles pudieron haber sido las

⁷³⁹ El autor señala las concomitancias ente el capitel en el que se representa a Daniel en el foso de los leones con la miniatura del folio 233v del Beato. El tema de Daniel se repite hasta dos veces en los capiteles del interior del edificio. CABANOT J. (2009), p. 298. Sobre las miniaturas de Daniel en el Beato de Saint-Sever, véase ZALUSKA Y. (1984), “L’image de Babylone et le cycle de Daniel” en BARRAL I ALTET X. (coord.), *El Beato de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, pp. 315-324. MEZOUGHII N. “La place de Babylone entourée de serpents entre l’Apocalypse et le Livre de Daniel dans les Beatus”, en CABANOT J. (ed.) (1986), *Millénaire de l’abbaye. Colloque International 25, 26, 27 mai 1985*, Mont-de-Marsan, pp. 293-315.

⁷⁴⁰ Posiblemente el conjunto escultórico nunca se terminó. CABANOT J. (1978), *Gascogne romane*, Genève, pp. 263-269.

⁷⁴¹ Uno de los argumentos principales en el discurso de J. Cabanot es la apreciación de que se emplea una composición diferente para el mismo tipo de escena en tímpano y capiteles. Mientras en el tímpano *Maïestas* y arcángel ocupan el mismo espacio figurativo, en los capiteles se reparten las figuras entre dos de los mismos. Esta divergencia puede explicarse en el tímpano, como defiende el investigador, por el empleo de una iconografía que sintetiza escenas de diferente procedencia, que en el espacio capitel recuperan su autonomía original. Sin descartar este supuesto, también podría explicarse esta alteridad por la propia naturaleza de los formatos. El tímpano por definición, presenta mayores posibilidades de concentración de escenas que un capitel donde el espacio es mucho más reducido. Cuestión aparte es la clásica pregunta de si toda escena apocalíptica se inspira en la tradición de los Beatos. Volveremos sobre ello, pero parece que las respuestas maximalistas pueden alejarnos de resultados satisfactorios.

herramientas de confección de la imagen utilizadas por los artífices (o quizá más bien el comitente o comitentes) en tiempos del románico. Si aceptamos la premisa de que en el tímpano de Saint-Sever se concentran varias imágenes nacidas de los folios de un manuscrito, estaríamos ante uno de los ejemplos de síntesis y reducción iconográfica sobre los que se cuestionaban, S. Moralejo primero y A. Miguélez después, a la hora de establecer modelos para el sarcófago de Alfonso Pérez. Llegados a este punto surgen dos cuestiones que consideramos pertinentes: ¿son las imágenes del antipendio una iconografía de síntesis?; ¿dicha síntesis proviene de un Beato como en el caso de Saint-Sever o, por el contrario, debemos acudir a otros modelos? Conviene regresar al antipendio para proponer respuestas a estas complejas cuestiones.

1.4.5 ¿Una imagen de conflicto?

La enorme problemática existente a la hora de establecer una lectura certera sobre el ciclo iconográfico del antipendio de Mondoñedo nos ha llevado a definir el relieve como una verdadera “imagen de conflicto”⁷⁴². Una vez vistas las principales tendencias de la historiografía precedente sobre estas y otras cuestiones, en las próximas líneas ordenaremos todo este material y lo abordaremos desde una triple óptica: la problemática de la funcionalidad de la pieza, la temática del relieve y las posibles fuentes visuales para el mismo.

La resolución de este conflicto está lejos de ser definitiva, pero el rastreo y análisis previo de otras producciones plásticas afines puede ayudar a dilucidar el marco cultural y artístico en el que trabajaron los escultores de San Martiño de Mondoñedo y, por ende, a comprender parte del significado de las imágenes. En los apartados anteriores nos hemos detenido en tres realidades figurativas que, en nuestra opinión y en la de otros investigadores, presentan características iconográficas y formales comunes con el antipendio de Mondoñedo. A buen seguro, no son estos los únicos paralelos artísticos que puedan sacarse a colación pero, por cercanía cronológica y afinidades temáticas y estilísticas, son los que pueden estar más cerca de la idea matriz del taller mindoniense.

⁷⁴² Nos hemos referido de esta manera al relieve de Mondoñedo en un artículo de reciente publicación, fruto de esta investigación. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016a), p. 50.

Durante la Alta Edad Media, además de en los ejemplos miniados expuestos, hay algunas piezas que presentan similitudes evidentes con el relieve gallego. Sirvan como ejemplo los relieves de Santa María de Quintanilla de las Viñas⁷⁴³ o el denominado Altar de Ratchis de Cividale⁷⁴⁴. En ellos puede apreciarse un tipo compositivo muy similar al que emplea el escultor o escultores del antependio gallego y, asimismo, muchos de los temas representados son también afines: *imago clipeata*, figuras angélicas, etc. A pesar de estos elementos comunes, la importante distancia temporal y geográfica entre piezas invita a una mayor prudencia a la hora de establecer puentes entre ellas y el frontal de Mondoñedo. Sin embargo, quisiéramos hacer notar como en la antigua catedral gallega parece pervivir un reflejo de la *koiné* figurativa de la Alta Edad Media europea.

Retornando a los años del románico, tanto la lauda de Alfonso Pérez como el sepulcro de Dumio o el tímpano de Saint-Sever desarrollan tipos iconográficos similares a los de Mondoñedo, donde el espíritu general de la representación tiene un marcado carácter escatológico. A pesar de estas concomitancias, no se debe obviar la distinta naturaleza de las piezas y su diversa funcionalidad. En los relieves de Dumio y Sahagún nos encontramos ante una obra de tipo funerario, mientras que en la abadía aquitana las imágenes ocupan el “espacio público” en uno de los portales. Finalmente las escenas de Mondoñedo forman parte de uno de los objetos fundamentales del mobiliario litúrgico del templo, ya sea este un retablo o un frontal. A nuestro juicio, la diversidad funcional de los soportes escultóricos mencionados se debe tener en cuenta para una correcta lectura de la imagen.

⁷⁴³ La bibliografía sobre el conjunto es muy amplia desde que se descubriera en 1927. Para un estado actualizado de la cuestión remitimos a CRUZ VILLALÓN M. (2004), “Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura”, *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Sacralidad y Arqueología: homenaje al profesor Thilo Ulbert al cumplir 65 años*, XXI, pp. 101-135.

⁷⁴⁴ Para un estado de la cuestión sobre el altar italiano remitimos a los trabajos de L. Chinellato y a la bibliografía recogida en ellos. CHINELLATO L. (2010), “L'Altare di Ratchis” en PACE V. (ed.), *L'VIII Secolo: un secolo inquieto, Atti del Convegno internazionale di studi: Cividale del Friuli, Chiesa di Santa Maria dei Battuti, 4-7 dicembre 2008*, Udine, pp. 83-91. La misma autora ha publicado recientemente interesantes novedades sobre la policromía original de la pieza. CHINELLATO L. (2016), *Arte longobardo in Friuli: l'Ara di Ratchis a Cividale: la ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine.

1.4.5.1 Función

En este sentido, ya hemos apuntado brevemente en un apartado previo como, desde nuestro enfoque, resulta más convincente la hipótesis tradicional que considera la pieza gallega como un antependio o frontal de altar, y no tanto como un retablo. Consideramos que el uso de la piedra como material para el objeto litúrgico es significativo ya que, como plantea M. Riguetti a modo de hipótesis, *el concepto primitivo de que Cristo es el altar místico de su sacrificio y, como él mismo dijera, la piedra angular sobre la cual debe edificarse el templo espiritual de los fieles, debió de influir en la preferencia por el altar de piedra para que éste se mostrase en realidad símbolo vivo de Cristo*⁷⁴⁵. El mismo autor recoge unas reflexiones de Juan Crisóstomo con una lectura similar acerca del valor simbólico del material pétreo:

(...) El misterio de este altar de piedra es estupendo. Por su naturaleza, la piedra es solamente piedra, pero se convierte en algo sagrado y santo por la presencia del cuerpo de Cristo. Inefable misterio, sin duda, que un altar de piedra se transforme, en cierto modo, en el cuerpo de Cristo (...) ⁷⁴⁶

En ningún caso creemos que esta lectura iconológica del material sea un argumento definitivo en favor de la funcionalidad como frontal de la pieza, pero en cualquier caso sí entendemos que es un aspecto importante que no debe ser pasado por alto. Tras esta lectura en clave simbólica del material nos planteamos también si la iconografía empleada puede ser un segundo aspecto que ayude a comprender la funcionalidad litúrgica del objeto.

Como hemos ido desgranando en los capítulos anteriores, existe un cierto acuerdo generalizado por el que el tema representado en la parte superior del antependio se toma como fuente el texto del Apocalipsis. Por otro lado, mayores problemas y desavenencias ha generado la lectura del nivel inferior en el que los distintos autores han planteado diversas hipótesis interpretativas: una ordenación sacerdotal, consagración episcopal, anuncio a las Siete Iglesias de Asia, etc. A este respecto nos parecen esclarecedoras las apreciaciones de N. Peinado quien afirma tajantemente que *lo inverosímil es que, en cuantas descripciones hemos visto o consultado, en ninguna se hace ni remota alusión a esta significación sacramental, tan peculiar y propia en un*

⁷⁴⁵ RIGUETTI M. (2013), p. 153.

⁷⁴⁶ RIGUETTI M. (2013), p. 156.

*altar consagrado para ser, precisamente, el de una Sede episcopal (...)*⁷⁴⁷. El sacramento al que se refiere el autor es al del sacerdocio (representado en el friso inferior) y a su entender este es el mensaje último que el relieve quiere transmitir. Al margen de la excesiva rotundidad que emplea en sus aseveraciones, el autor apunta en una muy interesante dirección, la iconografía del antependio (*esta significación sacramental*) se adecua a la funcionalidad litúrgica (*propia en un altar consagrado*) siguiendo la teoría clásica del *decorum*.

Tanto material empleado como tipo de representación llevan a pensar en una función de frontal de altar para la pieza, pero ¿existe algún otro elemento que junto a los dos mencionados pueda apuntalar esta hipótesis funcional?

A la hora de estudiar la iconografía de la pieza, uno de los aspectos que más ha llamado la atención de los diversos investigadores que de ella se han ocupado es la utilización de ropajes litúrgicos por parte de las figuras representadas. En la descripción que realizamos en el capítulo correspondiente señalamos, si bien con ciertas reservas ante la calidad de la talla, que una de las prendas más utilizadas por los personajes del relieve es la casulla⁷⁴⁸. La casulla es una prenda litúrgica que deriva de la *paenula* romana y desde el siglo III ya formaba parte de las vestimentas de la liturgia, como parece inducirse de su uso en un fresco en las catacumbas de Priscila, donde se representa un obispo oficiando una celebración litúrgica⁷⁴⁹. Esta vestidura era la propia de la celebración de la Eucaristía durante la Baja Edad Media y *la Eucaristía era el único sacramento para el que estaba prescrita la casulla, de ahí que la prenda nos permita diferenciar distintos momentos de la misa del resto de sacramentos*⁷⁵⁰.

Resulta tentador realizar esta asociación para los personajes ataviados con casullas en el antependio, ya que la representación del sacramento de la Eucaristía parece estar muy presente en el relieve, a través de la imagen del Cordero Místico junto a la imagen de Cristo en el trono. Sin embargo, esta relación directa entre el uso de la casulla y el sacramento de la Eucaristía es válida para la imagen bajomedieval, pero presenta muchos más problema para la Plena y Alta Edad Media, donde estos usos

⁷⁴⁷ PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 14.

⁷⁴⁸ Sobre el simbolismo y tradición histórica de la casulla, véase CRISPINO V. (1990), “Usi e invenzione, reinvenzioni e senso della casula” en *La casula: materiali e progetti della mostra concorso*, Vicenza, pp. 18-27. PAZOS-LÓPEZ A. (2015), pp. 12-13.

⁷⁴⁹ RIGUETTI M. (2013), p. 175.

⁷⁵⁰ PAZOS-LÓPEZ A. (2015), p.13.

todavía no estaban definitivamente reglados. El desarrollo del alegorismo cristológico aplicado a la celebración de la Eucaristía se produjo, entre otras, en las escuelas de Chartres y París y, en palabras de V. Crispono, è *Ruperto di Deutz che arricchisce l'allegorismo dell'abbigliamento liturgico oltre l'aspetto etico; per lui, implicando gli aspetti cristologico ed ecclesiologico, la casula indica la veste di Cristo che è la Chiesa (De divinis officiis 1, 22)*⁷⁵¹. Previamente a este simbolismo eucarístico, en la Hispania visigoda del siglo VII la casulla era impuesta al presbítero durante la ordenación sacerdotal, como se recoge en el *Liber ordinum* y en el canon 28 del IV Concilio de Toledo, siguiendo usos también empleados en el cristianismo oriental⁷⁵².

Además de casullas, algunos de los personajes visten capas pluviales. Su uso se constata desde el siglo IX y su origen se relaciona con la *lucerna* romana. El uso de la capa pluvial se extendía a todo el clero y su uso se limitaba a los cantos del coro, a las procesiones y a los sacramentales que implicaban movimiento. Parece que de este uso procesional deriva la denominación de pluvial, evocando un posible uso de protección ante la lluvia, no documentado directamente por las fuentes⁷⁵³. En cualquier caso, no era una prenda empleada en la eucaristía y, por lo tanto, su utilización en el antipendio puede descartar la identificación de la escena inferior como el momento de la celebración de la eucaristía, y abre una segunda línea de interpretación en relación a los ritos procesionales. Insistimos en que la codificación de estos usos litúrgicos es propia de los siglos finales de la Edad Media y no estaba tan clara en el periodo objeto de estudio.

Sea cual fuere el valor simbólico que se le pueda dar al uso de la casulla y de la capa pluvial en este caso en particular, semeja fuera de toda duda que la presencia de esta vestimenta litúrgica acerca la representación al universo de las funciones sacerdotales. Por lo tanto, en el relieve parecen querer transmitirse con fuerza dos realidades sacramentales: el sacramento de la eucaristía, especialmente por medio de la imagen del Cordero Místico, y el sacramento del sacerdocio, a través del uso de casullas. Ambos sacramentos se asocian indiscutiblemente con la figura del oficiante y, como afirmaba N. Peinado, esta significación sacramental es perfectamente adecuada al espacio de un altar y, como parece en este caso, a su frontal o antipendio.

⁷⁵¹ CRISPINO V. (1990), p. 24.

⁷⁵² CRISPINO V. (1990), p. 21.

⁷⁵³ PAZOS-LÓPEZ A. (2015), p.13.

1.4.5.2 Significado y fuentes visuales

A nuestro entender la transmisión de un discurso de tipo sacramental es el tema principal que inunda la representación del antependio, pero el desarrollo concreto del mismo sigue generando dudas. Coincidimos con la mayor parte de la crítica en considerar que la sección superior del antependio se ajusta a los dos primeros capítulos del Apocalipsis⁷⁵⁴, pero también concordamos con los mismos investigadores al tener muchos más inconvenientes para interpretar el friso inferior. La alusión al sacramento del sacerdocio a través del uso de ropajes litúrgicos, junto con el gesto de aceptación inclinando la cabeza, sitúan claramente a la escena representada en la órbita de los oficios litúrgicos. Hemos señalado que la casulla se empleaba durante la Eucaristía y la capa pluvial en oficios de tipo procesional, y que esta además, no es una prenda eucarística. La presencia de ambos ropajes genera de nuevo problemas ya que parece que su uso conjunto no era posible en la liturgia. Es factible que este laberinto y aparente contradicción litúrgico-iconográfica se explique por el marco cronológico en el que nos movemos ya que, como hemos señalado, la codificación de usos en el vestir de la liturgia es un proceso que se culminó en la Baja Edad Media⁷⁵⁵. Ante este dudoso escenario ¿debemos descartar como significativo el estudio de las prendas litúrgicas a la hora de establecer significados más concretos que el valor sacramental general de la escena⁷⁵⁶?

A pesar de estas dificultades seguimos considerando que la elección por parte del escultor de este tipo de ropajes no debe ser casual. Por ello, a modo de hipótesis, creemos que no puede descartarse la opción que identifica la escena con una ordenación sacerdotal⁷⁵⁷. De todas las posibles lecturas litúrgicas que pueden darse a las vestimentas de los personajes, consideramos esta la más adecuada, ya que es la única de las señaladas que no genera un conflicto cronológico. Insistimos en que la relación de la casulla con la eucaristía o de la capa pluvial con los ritos procesionales no se constata

⁷⁵⁴ CHAMOÑO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 58, p. 393. YARZA J. (1991), p. 185. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 302.

⁷⁵⁵ Debe recordarse precisamente que los años finales del siglo XI son un momento de cesura entre una liturgia hispana que languidecía y una liturgia romana que terminaría por imponerse paulatinamente a partir del Concilio de Burgos de 1080.

⁷⁵⁶ Ya hemos señalado que M. A. Castiñeiras entiende el uso del ropaje no tanto en relación a una identificación concreta de la iconografía, sino más bien como parte de un ambiente reformista gregoriano en el que se procuraba dignificar el sacramento del sacerdocio. Retomaremos este hilo más adelante.

⁷⁵⁷ M. A. Castiñeiras apunta en esta dirección. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 302.

hasta la Baja Edad Media pero, como ya hemos visto, la casulla sí jugaba un papel clave en la ordenación de los sacerdotes en el periodo de los concilios toledanos. Parece, por lo tanto, lógico y plausible que el escultor recurriese a estas prendas para transmitir en imágenes unas prácticas litúrgicas conocidas y empleadas desde antiguo en la Península Ibérica.

Además del ámbito estrictamente litúrgico, la imagen del sacerdote era empleada habitualmente en el imaginario hispánico de los siglos X y XI. Algunos buenos ejemplos de ello pueden verse en la miniatura altomedieval o en las producciones de eboraria románica de los talleres de San Isidoro de León y San Millán de la Cogolla. Dejando a un lado la miniatura de los beatos, son los códices Emilianense y Albeldense los que tienen una más rica iconografía sacerdotal, al representarse en ellos toda una serie de concilios en los que participan las diferentes escalas del organigrama eclesiástico⁷⁵⁸. En las producciones ya románicas, es el arca de marfil de San Millán de la Cogolla el verdadero *vademecum* de la representación del religioso en la plástica de los reinos hispanos. N. Álvarez da Silva identifica un mínimo de seis representaciones de clérigos históricos en el arca (los más importantes tallados fueron el abad Blas y el escriba Munio), y una serie de monjes (Asselo, Geroncio y Sofronio) y santos vinculados con el clero, como San Benito, San Felices o el propio San Emiliano, del que la autora considera que *era necesario que existiese una imagen (...) no como ser milagroso, sino, también, como sacerdote*⁷⁵⁹.

El contexto litúrgico precedente y la existencia de una tradición iconográfica en la que el clero es protagonista dan patente de corso a la hipótesis planteada. Sin embargo hay dos aspectos que se antoja necesario resaltar y que obligan a matizar una lectura directa como la que hemos realizado. La primera contingencia es evidente, pero no por ello menos importante; ¿por qué participan unos ángeles de una escena sacramental? El segundo aspecto a subrayar es de naturaleza compositiva, ¿es la división en tres registros una manera de disponer tres escenas diferentes o, por el contrario, se trata de una convención visual para plasmar una narración en tres actos? A

⁷⁵⁸ SILVA Y VERÁSTEGUI S. de (1984), pp.

⁷⁵⁹ ÁLVAREZ DA SILVA N. (2015), *La talla de marfil en la España del siglo XI*, León, p. 299. Para las distintas imágenes del clero en el arca, véase ÁLVAREZ DA SILVA N. (2015), pp. 388-400. I. Bango ha dedicado varios trabajos a esta pieza, a modo de síntesis véase BANGO TORVISO I. (2007), *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca. Sobre la imagen del santo, véase POZA YAGÜE M. (2012) "San Millán", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, nº 7, pp. 29-36, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20San%20Mill%C3%A1n.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.

nuestro juicio la respuesta a estas cuestiones se encuentra en los modelos visuales empleados por el escultor, pero; ¿cuáles son dichos modelos? Consideramos acertada la hipótesis de que un beato debió de haber sido el referente del autor del relieve.

Ya hemos expuesto en el capítulo correspondiente las diversas posibilidades acerca de la existencia de un beato producido en Galicia o que, al menos, fuese conocido por los talleres románicos de la región. En ese mismo apartado, adelantábamos como las relaciones entre el complejo universo figurativo de la iluminación de los beatos, y el nacimiento de la escultura monumental románica, han sido un importante caballo de batalla en la historiografía artística del románico desde inicios del siglo XX. E. Mâle en su célebre estudio sobre el arte religioso en Francia durante el siglo XII, inauguraba esta discusión en el primer capítulo de su obra, titulado “Naissance de la sculpture monumentale. Influence des manuscrits”⁷⁶⁰. En dicho capítulo inaugural, el investigador francés considera que pueden encontrarse trazas de *les miniatures de l’Apocalypse espagnole de Beatus* en el tímpano y capiteles del claustro de Saint-Pierre de Moissac, Saint-Benoît-sur-Loire, la Lande-de-Cubzac o Saint-Hilare de Poitiers. De modo específico, resalta la importancia como modelo para la escultura monumental gala del Beato de Saint-Sever, único manuscrito del Comentario de beato conocido producido en Francia. En su opinión, el taller de Moissac se inspiró en las miniaturas del manuscrito de la abadía aquitana y posteriormente, el imaginario de los beatos pasó de la escultura *moissacois* al resto de talleres en los que el autor constata la impronta de la miniatura:

(...) Plus d’un sculpteur sans doute n’avait jamais vu l’Apocalypse de Beatus, mais il suffisait que la génie du livre eût passé dans une oeuvre comme le tympan de Moissac. Moissac fut pour nos artistes le vrai point de départ (...) ⁷⁶¹

Este proceso de influencia se extendió, en su opinión, a lo largo del siglo XII y declinó con la entrada de la nueva centuria, donde se abandonaba el discurso apocalíptico por una imagen más humana de Cristo, *la vieille Apocalypse est décididément oubliée, mais elle avait régné pendant un siècle*⁷⁶². Esta hipótesis por la cual las representaciones del final de los tiempos de la escultura monumental románica,

⁷⁶⁰ MÂLE E. (1922), p. 1 y ss.

⁷⁶¹ MÂLE E. (1922), p. 16.

⁷⁶² MÂLE E. (1922), p. 17.

especialmente francesa, bebían directamente de la miniatura hispana, se perpetuó durante buena parte del siglo XX, gracias, especialmente, a los muy influyentes trabajos de A. K. Porter⁷⁶³, J. Puig i Cadafalch⁷⁶⁴, y H. Focillon⁷⁶⁵.

Las primeras voces críticas con esta teoría de influencias se hicieron oír, y en el último tercio del siglo XX surgieron importantes revisiones sobre la hipótesis de E. Mâle que modificaron radicalmente el paradigma historiográfico. Seguramente sea el trabajo de X. Barral el que cambió la tendencia⁷⁶⁶, y el que haya marcado la visión de la disciplina histórico-artística de las tres últimas décadas en relación a la correspondencia entre escultura monumental y beatos. El investigador realiza un repaso por los diferentes ejemplos concretos que para sus predecesores demostraban la influencia de los beatos en la escultura monumental (el tímpano de Moissac para Mâle, el mosaico de Cruas para Porter, el tímpano de Moradilla para Vergnolle⁷⁶⁷) para finalmente concluir que *la influencia o repercusión del arte de las ilustraciones de los Beatos fue casi inexistente durante el periodo románico*⁷⁶⁸. En una postura similar se coloca N. Mezoughi para quien

(...) Les Beatus sont un monde clos; leur esthétique picturale et stratifiée interdit leur transposition dans la sculpture monumentale où ils perdent leur essence (...) le bilan des influences des Beatus sur l'art roman peut être considéré comme à peu près nul (...) ⁷⁶⁹

Tras tan rotundas afirmaciones, fue el mismo X. Barral quien matizó estos conceptos al considerar que solo un número contado de obras son presumiblemente

⁷⁶³ El investigador norteamericano plantea que los ancianos de la tumba de S. Junien puedan estar influenciados *in Beatus manuscripts like St.-Sever*. Señala también que, además del de Moissac, el tímpano de Cluny pudiese estar dialogando con alguno de estos manuscritos. PORTER A. K. (1923), t. 1, pp. 142-143. Véase también sobre este asunto. PORTER A. K. (1924), p. 4 y ss.

⁷⁶⁴ PUIG I CADAFALECH J. (1928), pp. 22-23. PUIG I CADAFALECH J. (1927-1931), "L'ornamentació de la llinda de Sant Genís les Fonts i la del Beatus d'Ashburnham", *Anuari de l'Institut d'estudis catalans*, t. VIII, p. 154 y ss.

⁷⁶⁵ FOCILLON H. (1931), pp. 3-7. FOCILLON H. (1938), p. 95 y ss.

⁷⁶⁶ Su trabajo se enmarca en la publicación de unas jornadas específicas sobre los Beatos que supusieron una cesura en el conocimiento sobre estos manuscritos desde una perspectiva interdisciplinar. VV. AA. (1978-1980) *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, Madrid.

⁷⁶⁷ VERGNOLLE E. (1973), "Les tympans de Moradillo et de Gredilla de Sedano (Prov. De Burgos): autour du maître de l'Annonciation de Silos", en *Actas del XIII Congreso internacional de historia del arte*, Granada, 1973, pp. 545-553.

⁷⁶⁸ BARRAL I ALTET X. (1980), p. 49.

⁷⁶⁹ MEZOUGH I N. (1984), p. 293.

fruto de un diálogo abierto con la iluminación de los beatos⁷⁷⁰, y que no toda representación figurativa del Apocalipsis puede vincularse con este universo figurativo ya que, en su opinión, *el hecho de que una imagen no pueda compararse exclusivamente a una ilustración de un Beato es ya un argumento suficientemente válido para no incluirlo en una teoría de influencias*⁷⁷¹.

A nuestro entender las apreciaciones maximalistas en uno u otro sentido deben ser evitadas. No cabe duda de que no todo Apocalipsis figurativo nace de la copia de un Beato, pero parece poco probable que un libro tan ricamente iluminado y tan profusamente copiado, ejerciese una nula atracción para los escultores del románico. Quizá, más si cabe, para los reinos hispanos donde esta tradición de imágenes tenía un largo recorrido. En este sentido siguen pareciéndonos muy pertinentes las reflexiones finales del trabajo de X. Barral:

(...) el principal problema que se plantea ahora es el de intentar explicar cómo unos manuscritos tan célebres tuvieron tan poca fortuna en la iconografía de una época casi inmediatamente posterior. Si en el caso de la fachada de Ripoll ha quedado demostrado cómo los artistas copiaron unos manuscritos que tenían a mano, ¿por qué en otros sitios no se hizo lo mismo con los singulares temas de los Beatos? ¿Cuestión de gusto o simplemente fortuna de los manuscritos conservados? ¿Diferente finalidad didáctica que consistiría en que la decoración de los manuscritos estaría destinada a ilustrar y la de los conjuntos monumentales a intentar una síntesis? (...) ⁷⁷²

Como el mismo autor señalaba después de estas palabras, la cuestión sigue estando abierta y se debe analizar cada caso en particular sin apriorismos previos. Este brevísimo repaso por una de los grandes dilemas historiográficos sobre el arte románico y sus influencias, nos ayuda a comprender como las imágenes del antipendio forman parte directa de una compleja encrucijada histórico-artística. La cuestión que se abre ahora a nuestro juicio, es la siguiente: ¿es el relieve de Mondoñedo una de las excepciones románicas que se ha visto directamente influenciada por los beatos, o estamos, por el contrario, ante una ascendencia completamente diversa para este trabajo escultórico?

⁷⁷⁰ Para el autor algunos ejemplos indiscutibles de influencia de beatos en la figuración románica se pueden encontrar en el tímpano de La-Lande de Fronsac, en los frescos de Civate o en uno de los relieves del museo de Girona. BARRAL I ALTET X. (1980), pp. 46-47.

⁷⁷¹ BARRAL I ALTET X. (1980), p. 45.

⁷⁷² BARRAL I ALTET X. (1980), p. 49.

Desde nuestro punto de vista, existen importantes concomitancias iconográficas y formales entre el antipendio y la miniatura de los beatos; por ello, coincidimos con S. Moralejo, J. Yarza o J. Williams en incluir al antipendio en la lista de objetos escultóricos inspirados en la iluminación de estos manuscritos apocalípticos⁷⁷³. De este modo el antipendio pasa a engrosar la lista de manifestaciones visuales influenciadas por esta rica tradición pictórica, junto a las pinturas de Civate, el capitel con la representación de la ramera de Babilonia en la catedral de Girona, el capitel con Daniel en el foso de los leones de Santillana del Mar, los frescos del Panteón de Reyes de León y, un posiblemente más largo, etc.

Retomando la pregunta inicial acerca de los ángeles, creemos que es en este complejo binomio beatos/escultura románica en el que se justifica la presencia de estos seres en el frontal gallego⁷⁷⁴. En opinión de M. A. Castiñeiras la escena (o escenas) del friso inferior *supone una traducción actualizada de la iconografía de las Iglesias de Asia del Apocalipsis a escenas de ordenación sacerdotal*⁷⁷⁵. La iconografía de los ángeles visitando las siete Iglesias de Asia es una de las más paradigmáticas de las copias de los beatos y en este tipo de escena los ángeles tienen un papel protagonista como mensajeros que entregan el libro de Juan a las siete Iglesias asiáticas. La composición de las miniaturas es similar en las diversas familias del manuscrito y, en ella, un ángel entrega el libro al representante de la Iglesia correspondiente. El gran problema a la hora de afirmar si es esta u otra la iconografía empleada en el antipendio es que, al contrario que en Saint-Sever o Girona, no podemos en Mondoñedo cotejar la pieza escultórica con la supuesta miniatura matriz, al no haberse conservado la hipotética copia del Beato en la que se inspiró el taller. Ante la falta de este arquetipo debemos recurrir a otras copias para dar respuesta a esta cuestión.

Si tomamos como ejemplos dos copias de la escena iluminadas en tiempos románicos, como las que ilustran el folio 58r del beato de Saint-Sever y el folio 132r del ejemplar de Ginebra, en las que se ilustra la entrega del libro de la revelación de San

⁷⁷³ MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), p. 78. YARZA LUACES J. (1991), p. 185. WILLIAMS J. (1994), p. 99.

⁷⁷⁴ Para la iconografía del ángel, véase GONZÁLEZ HERNANDO I. (2009), “Los ángeles”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 1-9, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.

⁷⁷⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 302.

Juan a la Iglesia de Éfeso⁷⁷⁶, podemos apreciar como las representaciones tipo responden a un mismo patrón. En ambos ejemplos, a pesar de las diferencias notables entre ellos, el ángel entrega el libro a un personaje receptor siempre erguido. Esta postura corporal es la mayor diferencia con el relieve de Mondoñedo en el que, como ya se indicó, se figura a dos individuos en actitud de sumisión frente a las figura angélicas. Por ello, creemos que es más probable que el escultor del frontal de altar se basase en un segundo tipo de escena de los beatos en las que los ángeles también son protagonistas. Nos referimos a una hipotética miniatura que ilustrase la misma escena que J. Cabanot consideró como referente del tímpano norte de la iglesia abacial de Saint-Sever. En los folios 199r y 215r del manuscrito aquitano, se disponen, bajo la figura de Cristo, sendas figuras ante ángeles que, sí en este caso, muestran una actitud gestual similar a la del antipendio. Este hecho, sumado a la ausencia del libro en el relieve, nos lleva a decantarnos por este tipo de imagen como modelo para el escultor mindoniense.

Hemos visto que el protagonismo del ángel puede explicarse desde la tradición iconográfica de los beatos, pero no está tan claro si la duplicidad de la escena en el relieve también nace desde este presunto modelo visual, o si más bien se trata de un recurso del escultor. La escena de San Juan *ad pedes angeli* se ilustra, como bien señaló J. Cabanot, en dos ocasiones en el Beato de Saint-Sever; ¿reproduciría también ambas miniaturas el supuesto Beato galaico perdido, y por ello hay dos escenas iguales en Mondoñedo? Sin descartarlo, creemos que no. La figura central en posición frontal seguiría sin explicarse con este argumento y consideramos más bien, como defendió M. A. Castiñeiras, que el *tercer personaje, retratado de frente y de menor tamaño, espera su turno para recibir la imposición de su jerarquía*⁷⁷⁷. Es decir, la duplicidad de escenas puede explicarse por un carácter secuencial de la narración del relieve, por el que no estaríamos frente a una escena duplicada, sino más probablemente ante un mismo personaje en tres momentos diferentes de una misma acción, en la que cada uno de los momentos vendrían marcados por los diferentes tiempos del rito de ordenación. Resulta significativo que el personaje a ordenar parece llevar una capa litúrgica distinta entre la imagen izquierda y derecha, mientras que los ángeles de ambos lados visten

⁷⁷⁶ Puede verse una reproducción del folio del Beato de Ginebra en WILLIAMS J. (2017), p. 209. El manuscrito de Saint-Sever ha sido digitalizado y puede consultarse en el siguiente enlace <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f130.item>

⁷⁷⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 302.

exactamente igual. ¿Será un modo empleado por los escultores para marcar esta sucesión cronológica?⁷⁷⁸

Si aceptamos la hipótesis por la que la escena inferior traduce en imágenes tres planos distintos de la secuencia general de una ordenación sacerdotal, ¿qué sentido puede tener disponer en esta escena las figuras de los ángeles tomando como modelo la imagen del san Juan postrado de los beatos? A nuestro parecer la presencia de los ángeles no invalida la lectura de tipo sacerdotal sino que, más bien, la complementa. Como señaló M. A. Castiñeiras⁷⁷⁹, la vestimenta sacerdotal actualiza el discurso apocalíptico, pero también hace partícipes a los individuos concretos, el estamento sacerdotal en este caso, de una realidad conceptual más amplia como es el final de los tiempos. Por lo tanto, planteamos como hipótesis que en el friso inferior del relieve de Mondoñedo se produce una ambigüedad iconográfica intencionada⁷⁸⁰, que permite leer la escena como una ordenación sacerdotal y, al mismo tiempo, como la representación de San Juan a los pies del ángel. De este modo, el relato visual que se desarrolla en el relieve adquiere todo su significado en dos niveles diferentes de lectura.

En este mismo espíritu dual se puede encuadrar el hecho de que san Juan emplee ropajes litúrgicos anacrónicos. Dicho recurso no es un *unicum* en la plástica de su época y se encuentra una idea similar en la pila bautismal de San Isidoro de León, donde el propio San Juan Evangelista:

(...) se cubre con ropas episcopales porque está ejerciendo la función que le corresponde y que solo a él compete, función que solo los obispos pueden hacer; por otro lado se infiere que era a él al que le correspondía, como cabeza de la iglesia de Éfeso, como su obispo. Ese poder le había sido otorgado por Cristo al igual que al resto de los Apóstoles, cuando les confirió la misión apostólica (...) La sacralidad del acto es asumida por los dos ángeles que completan la escena (...)⁷⁸¹

⁷⁷⁸ Nótese que el artífice no ha tenido ningún inconveniente en vestir de manera diferente a los dos ángeles que sostienen el clípeo de Cristo.

⁷⁷⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 302. Sobre la relación establecida por el autor entre ángeles, vestimentas litúrgicas y política papal volveremos más adelante.

⁷⁸⁰ Sobre el concepto de ambigüedad iconográfica véase VEELTURF K. (2001), "Irish high crosses and Continental art: shades of iconographical ambiguity", en HOURIHANE C. (ed.), *From Ireland coming: Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context, Index of Christian Art occasional papers 4*, Princeton, 83–101. Quisiera agradecer a la investigadora Sara Carreño el haberme dado a conocer este trabajo.

⁷⁸¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 28.

La exégesis que E. Fernández realiza de la pila bautismal leonesa es extrapolable, en nuestra opinión, al antependio gallego. En León la insistencia, a través de la vestimenta, en la imagen de san Juan como obispo refuerza el sacramento del bautismo, mientras que en Mondoñedo hace lo propio con el del sacerdocio. El discurso sacerdotal enmarcado en un ámbito apocalíptico se ve reforzado, como vemos, por la propia naturaleza de la figura de San Juan, en su doble condición de obispo de la iglesia de Éfeso (vestimentas sacerdotales) y de autor del Apocalipsis (postración ante el ángel).

Finalmente, la insistencia visual en el sacramento del sacerdocio a través de la escena de San Juan y de su símbolo, junto al de la eucaristía por medio de la imagen del *Angus Dei*, cobra su sentido global en relación a su ubicación en el antependio de lo que era, en los tiempos de confección de esta pieza, un templo catedralicio. De ahí que, en el altar en el que oficiaban los obispos de Mondoñedo, se disponga una escena que dignifica su condición al establecerse un paralelo discursivo entre ellos y la imagen de su insigne antecesor. Con ello también, se cumplimentaría la norma clásica del *decorum* por la que el tema representado debe adecuarse al soporte a figurar.

En último término, el carácter sanjuanista de la escena se corrobora por la propia figura del águila. No estamos de acuerdo con la lectura de N. Peinado, quien veía en el ave una representación de la paloma del Espíritu Santo⁷⁸². El tipo de garras y de pico nos hacen descartar este supuesto. Además, desde un punto de vista temático, el águila se adecua más al sentido sacerdotal del conjunto del relieve⁷⁸³. Al margen de su lectura iconográfica específica, y como hemos adelantado en los capítulos precedentes, el símbolo de San Juan se repite hasta dos veces más en los capiteles del templo. ¿Será este un modo de establecer una relación visual entre el antependio y el ciclo de imágenes de los capiteles?

⁷⁸² PEINADO GÓMEZ N. (1972), p. 13.

⁷⁸³ Previamente señalamos como el águila decora el báculo del obispo Pelayo de León. La imagen del Cordero también se empleó en alguno de estos atributos del poder episcopal. Sirva como ejemplo un báculo de marfil conservado en la colección Lázaro Galdiano de Madrid. Puede verse una fotografía de la pieza en el sitio web de la fundación <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=1584>.

1.5 CAPITULES Y ANTIPENDIO. UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Una vez finalizado el análisis y descripción del conjunto de piezas escultóricas producidas en tiempos del obispo Gonzalo, el paso siguiente lleva a cuestionarse si el conjunto de imágenes es un todo que establezca un discurso visual y conceptual más o menos concertado. No cabe duda que la labor es ciertamente ardua, habida cuenta de los problemas individuales de identificación que surgen en algunas de las escenas de los capiteles y del frontal de altar. Por ello, en el conjunto de la historiografía precedente no han sido muchos los esfuerzos en este sentido.

Son debidas a M. A. Castiñeiras las únicas hipótesis de lectura global para el discurso visual de la antigua catedral de Mondoñedo e, inclusive, el investigador plantea interpretaciones en clave iconológica para el ciclo de imágenes. En su propuesta, la disposición de los temas entre capiteles y antipendio *quiere además señalar la separación espacial entre los órdenes eclesiástico –altar sacerdotal– y laico –crucero de exempla–*⁷⁸⁴. Dicha separación es, en su opinión, fruto del impacto de los ideales reformistas gregorianos por los que deben separarse los espacios del clero y de los laicos:

(...) De ahí a coitada disposición dos temas no caso do interior da igrexa de San Martiño de Mondoñedo, na que se tenta subliñar unha separación espacial entre a orde eclesiástica, centrada nun altar-cruceiro “sacerdotal”, e a laica, á que se dirixen as imaxes exemplarizantes que se reparten polas naves (...) Voltando ao problema da definición dos espazos sacerdotais e laicos na igrexa de Mondoñedo, paga a pena deterse no cruceiro, un lugar que está a medio camino entre o clero e a comunidade de fieis, xa que alí se exerce a predicación. Nel os capiteis se decoran cunha vocación exemplarizante de cara á denuncia dos vicios laicos e á afirmación dos valores do novo clero (...) ⁷⁸⁵

Consideramos fuera de toda duda que el valor sacerdotal es el tema central del antipendio, y que las imágenes de los capiteles bien pudieron funcionar como expresivos *exempla*; sin embargo, nos parece que la disposición de los temas en el

⁷⁸⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 305, nota 64. En esta nota, el autor señala que dicho enfoque es el empleado por M. Kupfer para la distribución espacial de temas de las iglesias de Berry. KUPFER M. (1993), *Romanesque Wall Painting. The politics of narrative*, Yale, p. 8 y 19.

⁷⁸⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), pp. 127-128. Para el autor en esta topografía simbólica juega un papel fundamental la serie de canecillos del templo mindoniense en los que se representan los vicios de la condición humana.

espacio eclesiástico no está absolutamente diferenciada, sino que, más bien, los discursos se entrelazan y complementan. En este sentido creemos que la triple presencia del águila ha sido un tanto pasada por alto. La clara voluntad por parte de los escultores de representar en tres ocasiones a este animal y, por lo tanto, de repetir la misma imagen, diluye aparentemente la separación rígida de los relatos, estableciendo un nexo visual y conceptual entre las escenas en las que se encuentra. Recordemos, a modo de recapitulación, que el águila de San Juan está presente en el antipendio, en el capitel con la sirena y, finalmente, en el capitel con el cenáculo de Herodes y el martirio de San Juan Bautista.

En el capítulo dedicado al capitel número 8, en el que se narra la muerte de san Juan Bautista, reflexionábamos sobre la posibilidad de que la inclusión del águila sanjuanista tras el martirio del Bautista pudiese relacionarse con la doctrina de los Santos Juanes. No parece generar demasiados problemas una lectura de esta asociación de santos en el templo mindoniense, por la que se establezca un vínculo entre la labor ministerial del sacerdocio (antipendio) y el sacramento del bautismo (capitel). Sin embargo, el tema central del capitel no es bautismal, como en la mencionada pila isidoriana por ejemplo, sino que se opta por la representación del ágape y de las consecuencias del mismo. No puede obviarse además, que los ideólogos y artífices del conjunto escultórico se decantaron por una escena sanjuanista martirial que tiene unas claras concomitancias compositivas y temáticas con otro de los capiteles del templo, el que narra el relato del epulón y Lázaro. Es patente que en ambas escenas se establece un discurso de contrarios, el de la opulencia del pecador frente a la austeridad del virtuoso, pero también que en ambos relatos se encuentran nuevamente ecos alusivos al sacerdocio. En el capítulo correspondiente, fue planteada la identificación de San Juan Bautista con la idea del perfecto sacerdote. Dicha lectura sacerdotal es, a nuestro juicio, también aplicable a la otra escena, no tanto en la figura de Lázaro, sino más bien en la del epulón, en este caso en negativo como símbolo del mal sacerdocio. ¿No estaremos ante un nuevo discurso dual entre la defensa del buen sacerdocio frente al ministerio negligente simbolizado por el epulón?

Un segundo aspecto coincidente entre las dos escenas es la importancia concedida al banquete. En ambos capiteles, en la cara frontal, se desarrollan sendos cenáculos en clave negativa, donde sus protagonistas son figuras vinculadas, desde una perspectiva alegórica, al mal gobierno (Herodes) y al mal sacerdocio (epulón). A esta

lectura moral de las figuras individuales debe sumarse la propia idea del banquete como verdadero protagonista simbólico de la escena. Para el imaginario colectivo medieval los cenáculos del Epulón y de Herodes eran una suerte de compilación de algunos de los más graves pecados. De modo específico, el banquete de Herodes es uno de los ejemplos bíblicos paradigmáticos de la concatenación de los pecados de la gula, la lujuria y de la ira. La gula y la embriaguez, asociadas al ágape, son los desencadenantes en el relato evangélico de la lujuria (danza de Salomé) y de la ira (decapitación del Bautista)⁷⁸⁶. La colección de pecados se completa con el relato del Epulón que, como hemos señalado en el apartado correspondiente, es uno de los ejemplos representativos de la avaricia⁷⁸⁷. Los dos cenáculos señalados son, por lo tanto, imágenes con un acusado carácter negativo que, además, se contraponen conceptualmente a la propia cena de Cristo en la Última Cena y a la idea de la eucaristía⁷⁸⁸.

Las admoniciones contra la gula y la embriaguez son constantes en la reflexión medieval. En el ámbito hispano, las advertencias contra dichos pecados ocupan un importante lugar en la tradición canónica Hispana desde la Alta Edad Media. Algunos ejemplos pueden encontrarse en la regla de San Fructuoso, en la que se alecciona contra la embriaguez del clero, o en el penitencial Cordubense, producido posiblemente en área leonesa, que recoge dos cánones sobre los delitos alimentarios y dieciocho sobre la embriaguez⁷⁸⁹. Otro cercano ejemplo de esta consideración negativa de la embriaguez se encuentra en los folios 84r. y 84v. del *Codex Calixtinus*, en los que puede leerse:

⁷⁸⁶ F. Vila-Belda ofrece una completa panorámica sobre textos e imágenes alusivas a este compendio de pecados. VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), pp. 516-525.

⁷⁸⁷ VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), 550-557.

⁷⁸⁸ ¿Es posible que se llegase a representar en Mondoñedo una Última Cena? Ejemplos con cronologías similares pueden verse en los frescos del Panteón de Reyes de San Isidoro de León o en el claustro aragonés de San Juan de la Peña. En cualquier caso la alusión a la eucaristía en Mondoñedo ya viene dada por el *Agnus Dei* del antependio. Para la iconografía de la Última Cena véase RODRÍGUEZ VELASCO M. (2016), “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 16, pp. 119-142, en línea, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf, consultado por última vez el 27/11/17.

⁷⁸⁹ ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), “Textos penitenciales y Penitencia en el Noroeste de la Península Ibérica” en HERREN M. W., MCDONOUGH C. J., ARTHUR R. G. (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century: Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies Cambridge, 9-12 September 1998*, Turnhout, pp. 29-38. Para el autor, refiriéndose al penitencial Cordubense, es de destacar que de los veinte cánones relacionados con la embriaguez diecisiete tratan de la ebriedad de los miembros del clero. ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), p. 35, nota 30. Para la tradición penitencial hispana véase también DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1974) “Para un estudio de los penitenciales hispanos” en *Mélanges offerts à Edmond-René Labande à l’occasion de son départ à la retraite et du XX anniversaire du C.E.S.C.M., par se amis, ses collègues, ses élèves. Études de*

(...) Providendum tamen, ne uniuscuiusque precessoris disciplina aut districtior sit rigida, aut tolerantia sit remissa. Igitur sicut contencio humilitate temperatur, sic ebrietatis viciū modesta potacione limphe refrenatur, ut per quendam sapientem obtime dicitur: Ebrietas fax est, limphe potacio pax est. Ebrius socium ad pugnam provocat, litem amat, pacem odit, discordiam seminat, sociorum capita frangit, patrem etiam et matrem percutit, Deum offendit, sensum amittit, libidini servit, vim perdit, turpia verba dicit (...) Regulis qui venena in hominis carne diffundit, ipsum generis humani hostem similiter designat, qui ebriorum cordibus multa vicia, scilicet contencionem, emulacionem, iram, rixam, dissensionem, invidiam, odium, fraudem, venerem, apostatam mentem ministrat (...) ⁷⁹⁰

(...) Por consiguiente, como la contienda se aplaca con la humildad, así el vicio de la embriaguez se refrena con la moderación del agua en la bebida, como dijo un sabio muy adecuadamente: “La embriaguez es la tea; el beber agua, la paz”. El borracho provoca al amigo a la pelea, ama la disputa, odia la paz, siembra la discordia, rompe la cabeza a los compañeros, hiera hasta a su padre y a su madre, ofende a Dios, pierde el sentido, sirve a la pasión, pierde las fuerzas, dice torpes palabras (...) El basilisco que difunde el veneno en la carne del hombre, designa al mismo enemigo del género humano, pues él difunde en los corazones de los ebrios muchos vicios, a saber: la contienda, la emulación, la ira, las riñas, la disensión, la envidia, el odio, el fraude, la sensualidad, los pensamientos de apostasía (...) ⁷⁹¹

Consideramos esta noticia altamente significativa ya que da buena muestra de que en los ámbitos culturales de la Galicia del siglo XII la reflexión acerca de la concatenación de los pecados estudiados era una realidad. Parece, por lo tanto, plausible inferir una reflexión similar para las imágenes mindonienses en una cronología inmediatamente anterior. Quisiéramos destacar a este respecto como en la configuración de la escena de San Juan Bautista se le concede un inesperado protagonismo a la bebida por medio de la inclusión en una de las caras menores de una gran crátera. ¿Querría el escultor incidir en la imagen de la bebida con una intencionalidad en sintonía con la tradición cultural penitencial?

civilisation médiévale, Poitiers, pp. 217-222. BEZLER F. (1994), *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilisation de la Espagne chrétienne du Haut Moyen Age*, Münster.

⁷⁹⁰ HERBERS K., SANTOS NOIA M. (1998) (eds.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, pp. 94-95.

⁷⁹¹ MORALEJO A., TORRES C., FEO J. (1992) (trads.), *Liber Sancti Jacobi "Codex Calixtinus"*, Santiago de Compostela, pp. 212-213.

Por último, este potente mensaje teológico se enmarca en un conjunto figurativo más amplio con un abundante número de alusiones al resto de pecados y a sus consecuencias (sirenas, siameses, escenas de lucha, mujer lujuriosa, etc.) donde la única imagen inequívocamente positiva es la del águila del capitel número 7. Por ello, planteamos la hipótesis de que en el espacio presbiteral se establezca un discurso penitencial ejemplificado por una serie de pecados a evitar, si bien no tanto dirigidos al conjunto de los laicos, como al propio estamento sacerdotal.

Entendemos que el hecho de que las imágenes tengan como principal público receptor a la casta de los sacerdotes puede ayudar a explicar algunas de las particularidades que hemos ido deshilando a lo largo de nuestro estudio: la utilización constante de las vestimentas sacerdotales, la proliferación del símbolo de San Juan, el discurso del buen y del mal sacerdote, la insistencia en pecados “propios” del clero⁷⁹², etc. Por ello, y de modo sintético, consideramos que antipendio y capiteles forman parte de un mismo doble discurso figurativo que ensalza, por una parte, los sacramentos de la eucaristía y del sacerdocio y, al mismo tiempo, advierte sobre los peligros que el clero, especialmente, debe evitar.

Propuesta esta lectura general del conjunto iconográfico, se antoja tentador el intentar establecer una seriación de la narración de los capiteles en base a su disposición en el templo. Resulta indiscutible que la mayor carga figurativa se encuentra en el espacio del crucero pero, a mayores de esta aseveración general, consideramos enormemente difícil, e incluso imprudente, el tratar de descodificar una supuesta topografía figurativa simbólica. Argumentamos esta afirmación en función de tres puntos principales:

- 1- Como hemos visto previamente, los capiteles quizá se vieron afectados por el derrumbe de 1861 y por un hipotético remonte. De ser así, la disposición que hoy tienen en el espacio eclesiástico pudiera ser fruto de una restauración y no de un supuesto programa ordenado en las postrimerías del siglo XI.

⁷⁹² Nos referimos a la relación del binomio gula/ebriedad asociado particularmente al clero, y del que emanan otros pecados. El gran número de cánones sobre estos temas en la Hispana, en contraste con la ausencia de algunos de las prácticas más habituales en otro tipo de textos penitenciales europeos, ha llamado la atención J. M. Andrade. El investigador señala como ejemplo el *Corrector* de Burchardo de Worms, en el que se reproducen muchos cánones sobre las prácticas mágicas, de las que nada se menciona en el penitencial de Córdoba. ANDRADE CERNADAS J. M. (2002), p. 35, nota 31.

- 2- En la fábrica existe un corte a partir de los machones occidentales del crucero que indican un cambio de proyecto. Por ello, presumimos que originariamente se hubiese diseñado un ciclo escultórico más amplio que o bien, nunca llegó a realizarse, o directamente se ha perdido.
- 3- San Martiño de Mondoñedo ha conservado la pintura románica del siglo XII, pero ¿existió un ciclo “diseñado” en tiempos de Gonzalo que se intercalase discursivamente con capiteles y antependio?

Todos estos, e incluso otros supuestos se podrían resumir en uno solo. Es mucho lo perdido como para establecer una lectura global sin fisuras de un programa iconográfico. El propio concepto de programa se antoja demasiado rotundo, ya que asume que cada imagen y cada motivo estaban perfectamente orquestados en los espacios eclesiásticos. Ante la idea de programa iconográfico sin fisuras nos mostramos prudentes, si no directamente escépticos, y hacemos nuestras las palabras de J. A. Morais quien se expresó del siguiente modo acerca de la imagen románica y la recepción de la misma:

(...) La lectura visual cambió al compás del trasiego de cada clérigo, de cada audiencia que, desde su individualidad, activó con su personal acervo cultural, hizo su propia lectura, su propio ejercicio de comprensión de lo que allí se representó (...) Pero, con todo, tanto para los más doctos como para los rústicos, se nos escapan una vez más los mecanismos de rememoración ante el icono románico, precisamente por su fuerte naturaleza antropológica (...) ⁷⁹³

Con esta última reflexión cerramos el capítulo sobre el tratamiento de la imagen en la primitiva iglesia catedralicia de San Martiño de Mondoñedo en Foz. Como ha sido adelantado en diversas partes del texto, los ecos del taller de Mondoñedo se constatan en la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns. En el capítulo siguiente nos dedicaremos al ciclo figurativo del templo tudense, en aras de esclarecer las inercias y naturaleza de este particular modo de entender las imágenes en los años finales del siglo XI gallego.

⁷⁹³ MORÁIS MORÁN J. A. (2014), pp. 36-37.

2. El ciclo iconográfico de San Bartolomé de Rebordáns

(...) La ornamentación del edificio se extiende a las basas de las columnas, que tienen alta escocia, plinto fileteado y patas, y la principal está, como de ordinario, en los tambores de los capiteles. (...) ⁷⁹⁴

Estas son las palabras iniciales que J. Villa-amil le dedica al ciclo figurativo de San Bartolomé de Rebordáns. Llama poderosamente la atención lo aséptico de su valoración frente a las encendidas palabras vertidas para el ciclo de imágenes de San Martiño de Mondoñedo. En el resto de su, por otro lado, corto análisis, el historiador emplea expresiones peculiares como *bichos unidos por la espalda muy borrosos o asuntos poco comprensibles, de que queda puesto ligero apunte* ⁷⁹⁵. De la lectura del breve pasaje se infiere una simple problemática que ha llegado a nuestros días, esto es, las grandes dificultades que la historia del arte ha tenido a la hora de dar una significación a estas representaciones escultóricas.

El *ligero apunte* que esbozó J. Villa-amil ha sido, por supuesto, ampliado por la historiografía que le siguió, si bien en la actualidad no existe aún un estudio monográfico sobre este conjunto plástico. El listado de investigadores que se han dedicado a la figuración de la iglesia de Rebordáns es más reducido que el de aquellos que se preocuparon por su arquitectura y, como veremos, fue I. G. Bango quien casi de manera exclusiva ha propuesto lecturas individuales y de conjunto para la serie de capiteles. Una de las constantes, quizá la más repetida, en todos los estudios sobre el tema, se encuentra ya en la obra de J. Villa-amil, cuando se refiere al capitel con *la Degollación de San Juan Bautista (casi igual a la representada en San Martín de Mondoñedo)* ⁷⁹⁶.

Con esta sentencia como punto de partida, el grueso de los análisis que la historiografía artística ha realizado sobre la escultura de la iglesia se basa en las

⁷⁹⁴ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 58.

⁷⁹⁵ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), pp. 58-59.

⁷⁹⁶ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 59.

relaciones iconográficas y formales con el taller de Mondoñedo⁷⁹⁷. De manera general, se ha venido considerando a los trabajos plásticos de Rebordáns como una versión más pobre y degenerada de las propuestas del “Maestro de Mondoñedo”, lo que llevó a I. G. Bango a definir los capiteles como *mucho más rudimentarios y evolucionados que los de la sede mindoniense, lo que me hace suponer una dependencia*⁷⁹⁸. La opinión del investigador se mantuvo en la misma línea en sus publicaciones de 1987 y 2012 (*me atrevería a decir que se trata de un artífice local interpretando unos temas iconográficos propios del románico*⁷⁹⁹), si bien en este último trabajo resalta algunas similitudes entre ciertas iconografías de Rebordáns y algunas de Compostela:

(...) La primera impresión que nos da es que algunos de estos temas se encuentran en la girola compostelana. Sin embargo, cuando pasamos a compararlos directamente, vemos que se trata de interpretaciones iconográficas distintas y ejecutadas con un lenguaje plástico también diferente (...) ⁸⁰⁰

La mayor parte de la historiografía que ha estudiado la iglesia asumió y aceptó sin demasiados problemas las propuestas de I. G. Bango⁸⁰¹, que podríamos resumir en estos tres puntos clave:

- 1- Falta de pericia plástica y conservadurismo formal por parte del taller.
- 2- Relaciones formales e iconográficas con San Martiño de Mondoñedo y, en menor medida, con la girola de la catedral de Santiago de Compostela.

⁷⁹⁷ Como veremos existen también afinidades iconográficas y formales con los trabajos escultóricos de la sede de Braga. Véase REAL M. L. (1990), “O projecto da catedral de Braga nos finais do século XI, e as origens do românico português”, en *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. 1, pp. 435-511. En nuestra opinión el modo de trabajar el relieve presenta similitudes con algunos capiteles de São Pedro de Rates y, como señaló L. M^a. Cardoso, con los de São Salvador de Paderne. ROSAS L.M^a. Cardoso (1987), *A escultura românica das igrejas da margem esquerda do rio Minho*, vol. 1, Tesse de Dissertação de Mestrado en História da Arte, Universidade de Porto, p. 56. Sobre la iglesia de Paderne véase ROSAS L.M^a Cardoso (1987), vol. 2, pp. 117 y ss, VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), pp. 89-92. L. M. Cardoso relaciona también los pilares del crucero de Rebordáns con otros ejemplos portugueses como Ganfei o, de nuevo, Rates. ROSAS L.M^a. Cardoso (1987), vol. 2, p. 37 y p. 42. En cualquier caso, la inercia formal de Rebordáns o Mondoñedo se mantiene en Portugal hasta algunos ejemplos tardíos como Paradela, Bravães o Melgaço. REAL M. L. (1990), p. 449, nota 39.

⁷⁹⁸ BANGO TORVISO I. G. (1979), p. 235.

⁷⁹⁹ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1000.

⁸⁰⁰ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1000.

⁸⁰¹ Previamente, en la *Galice Romane* se había apuntado en algunas de estas direcciones: *des chapiteaux intéressants, apparentés à ceux de San Martiño de Mondoñedo*. CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), p. 46. Las relaciones entre las iconografías de Mondoñedo y Rebordáns son expuestas en VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), pp. 118-121.

3- Dificultad en la interpretación iconográfica de algunos capiteles.

Expuestas estas características previas generales, pasaremos a analizar pormenorizadamente cada capitel del conjunto. Todos ellos se encuentran en la zona oriental del edificio y suman un total de ocho. Recordemos que la cabecera es el único vestigio conservado de la iglesia románica; esta casuística debe ser tenida en cuenta a la hora de elaborar lecturas iconográficas cerradas. A buen seguro existió más figuración que hoy hemos perdido y que, por lo tanto, limita irremediabilmente la lectura que podamos hacer del conjunto.

2.1 CAPITEL Nº 1: CUADRÚPEDOS ANTROPÓFAGOS

El capitel izquierdo de la capilla colateral norte representa en una de sus esquinas a dos cuadrúpedos, leones para I. G. Bango⁸⁰², que parecen devorar a una figura humana. La composición relivaria se completa en el ángulo contrario donde se disponen dos figuras presumiblemente humanas. Una vez descritos someramente los personajes de la composición, y antes de proceder a su análisis, se antoja obligatorio resaltar el nefasto estado de conservación del relieve, que complica, más si cabe, cualquier propuesta de índole iconográfica (figura 42).



Figura 42: Cuadrúpedo devorando figura

⁸⁰² BANGO TORVISO I. G. (1979), p. 234. BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1000. Para M. Vázquez podrían ser leones teniendo en cuenta el paralelo tudense o el de la iglesia de Ganfei (Valença, Portugal). VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 118, nota 451.

La iconografía y la composición de la escena de los dos leones antropófagos se relacionan directamente con el capitel al que hemos dado el nº6 de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo, que fue vinculado a su vez con algunos capiteles de iglesias del Poitou como Sainte-Radegonde de Poitiers o Saint-Pierre de Chauvigny. Recordemos que para el capitel mindoniense con esta escena, N. Peinado propuso una identificación con el castigo de Adán y de Eva. No nos resultaba convincente en ese caso y no nos lo resulta tampoco en este otro. Como en Mondoñedo, consideramos que estamos ante una escena genérica de castigo del pecado. La calidad de la talla impide cualquier tipo de precisión a mayores ya que la figuración humana se esencializa hasta el extremo y, además de las extremidades, solo se pudo distinguir una suerte de vestimenta tipo túnica. Lo mismo sucede con las bestias, no hay elementos definitorios que permitan una identificación indudable para los animales.

La escena contigua es de nuevo enigmática. Los dos personajes, dispuestos en fila, parecen dirigirse hacia la escena de la condena. Los rasgos vuelven a ser sumarisísimos, pero existe un cierto intento de individualización por medio de las vestimentas. La figura más cercano al ángulo del capitel viste unos ropajes más ceñidos, mientras que el que le sigue porta vestidos más amplios. Además, el primero de los personajes parece sostener una suerte de bastón o báculo, cuyo relieve se ha perdido en la sección inferior. Ante la precaria situación expuesta, no resulta fácil proponer una lectura interpretativa para la escena. La presencia de los dos personajes ha llevado a M. Vázquez ha ver en la representación:

(...) un carácter didáctico del triunfo sobre el pecado, a través de la bendición y el bautismo simbolizado con los personajes que están en una de las esquinas del capitel y teniendo en cuenta la figuración del capitel derecho que ofrece una representación de la degollación de San Juan Bautista (Mateo 14:3-12) (...)⁸⁰³.

Resulta muy interesante la lectura de conjunto teniendo en cuenta el total de la topografía del ábside norte, pero no acabamos de encontrar paralelos para representar la imagen propuesta⁸⁰⁴.

⁸⁰³ VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 118.

⁸⁰⁴ Téngase en cuenta la disposición diferente de los mismos temas en San Martiño de Mondoñedo.

En nuestro criterio, y a modo de hipótesis, quizá la vestimenta y el bastón o báculo deban entenderse como un atributo del religioso y la escena como una admonición sobre el pecado dirigida a la comunidad clerical. Las marchas de los condenados son habituales en la iconografía románica y en ellas se representa asiduamente a religiosos camino de la condenación. Uno de los más vehementes ejemplos de esta imaginería se encuentra en el célebre tímpano de la iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (figura 43). ¿Puede ser la imagen de Rebordáns una simplificación de este mismo concepto? Recordemos que en los años en los que se elaboran los capiteles, la iglesia era compartida por canónigos y monjes y que la escena se dispone en el espacio del santuario. En Conques han querido verse referencias concretas a la condena del pecado de la simonía en la representación de los religiosos como parte del cortejo de los condenados⁸⁰⁵, pero cualquier interpretación en este sentido para la escena del capitel está completamente falta de sustento, ante la ausencia de atributos vinculables a dicho pecado, como pueden ser las monedas.



Figura 43: Tímpano de Conques

El último de los aspectos parlantes del relieve que pueden ayudar a desentrañar el significado de la imagen es la gestualidad de las figuras. M. Vázquez ha reparado en como el personaje de amplios ropajes toca la cabeza de su acompañante. Este tipo de gesto ha sido identificado por A. Miguélez en la representación del cortejo fúnebre en

⁸⁰⁵ LECLERQ-MARX J. (2007), “Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane: entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 50, n° 197, pp. 43-64. Sobre la simonía en Conques véase p. 47.

*escenas de carácter funerario, sobre todo en las esculpidas en los sepulcros*⁸⁰⁶, a través de ejemplos como el sepulcro de Blanca de Navarra conservado en el Panteón Real de Santa María de Nájera, en varios sepulcros del taller de las Huelgas de Burgos y en el sepulcro de Égas Moniz en el monasterio portugués de Paço de Sousa. ¿Estamos ante una escena de este tipo en Rebordáns? No parece lógico encontrar una representación de esta naturaleza en la cesta de un capitel, pero el tipo de lenguaje gestual es similar y quizá no sea incompatible con la idea del séquito condenatorio, habida cuenta que ambas representaciones ostentan un marcado carácter escatológico. Al margen de esta cuestión, resulta más evidente que el ademán del brazo parezca querer incidir en la idea de movimiento y direccionalidad propia del cortejo.

En síntesis, creemos que estamos ante una representación que bebe de unos modelos comunes a los del taller de San Martiño de Mondoñedo⁸⁰⁷, que de manera general se refieren al ámbito punitivo del pecado y que, hipotéticamente en este caso, la condena visual vaya dirigida al estamento clerical. Ir más allá resulta harto complicado ante la falta de pericia del escultor y el mal estado del relieve.

2.2 CAPITEL Nº 2: LA DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA

En el capitel frontero se representa, como ya se ha adelantado, el martirio del Bautista y el cenáculo de Herodes. En este caso los paralelos con Mondoñedo son aún más evidentes si cabe y, desde tiempos de J. Villa-amil, se señala que la escena *es casi igual a la representada en San Martín de Mondoñedo*⁸⁰⁸, en el capitel nº 4 de nuestra numeración. Si bien la impresión general es que se reproduce de manera casi literal el capitel mindoniense, existen algunas diferencias entre ambos (figura 44).

Los elementos constituyentes de la representación son los básicos de este tipo iconográfico y *grosso modo* responden a los vistos en San Martiño de Mondoñedo y en el resto de capiteles que se le relacionan. La escena se compone en tres actos correspondientes con cada una de las caras de la cesta del capitel. El centro se reserva

⁸⁰⁶ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011), “Metodología para el estudio de la gestualidad en la plástica románica de los reinos hispanos”, *Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario*, pp. 307-318.

⁸⁰⁷ Muy posiblemente en ambos casos los modelos provengan de la miniatura. Otro aspecto vinculable al taller de Mondoñedo es la forma de trabajar el relieve de la cesta “en negativo” dejando el triángulo característico.

⁸⁰⁸ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 59.

para el cenáculo, donde tres comensales se disponen ante una mesa en la que se distinguen los elementos del menaje, entre los que destaca lo que parece ser el plato con la cabeza del Bautista en el extremo derecho de la tabla. No existe una gran diferenciación entre los participantes de la cena y presumimos que la figura central debe corresponderse con la de Herodes, quien parece colocar sus manos sobre la mesa en un ínfimo gesto de individualización por parte del escultor. En el extremo derecho, frente a la cabeza de San Juan, Herodías se destaca también al ser el único personaje que viste ropajes hasta los tobillos⁸⁰⁹. De manera general, el artífice procede por medio de los mismos criterios de composición y particularización que el taller de Mondoñedo pero con resultados más discretos y menos expresivos. La escena se cierra en el lado izquierdo de la mesa donde se coloca el tercer comensal.



Figura 44: Cenáculo de Herodes y degollación del Bautista

En la cara corta izquierda del capitel se narra el momento del martirio. San Juan realiza el clásico ademán de torsión corporal ante el soldado que con su mano derecha sujeta al reo por el cabello. Con la mano izquierda el sayón parece tirar de una soga atada al cuello del condenado, lo que lleva a preguntarnos si estamos ante un momento inmediatamente anterior al del martirio y, por lo tanto, ante una iconografía levemente diferente a la que se desarrolla en el templo mindoniense. Existe una vez más una clara vocación de destacar al personaje principal por medio de una vestimenta más larga (¿ropajes litúrgicos?) en contraste con el faldín corto del verdugo (figura 45).

⁸⁰⁹ Las otras dos figuras visten algún tipo de capa pero no resulta sencillo de determinar.

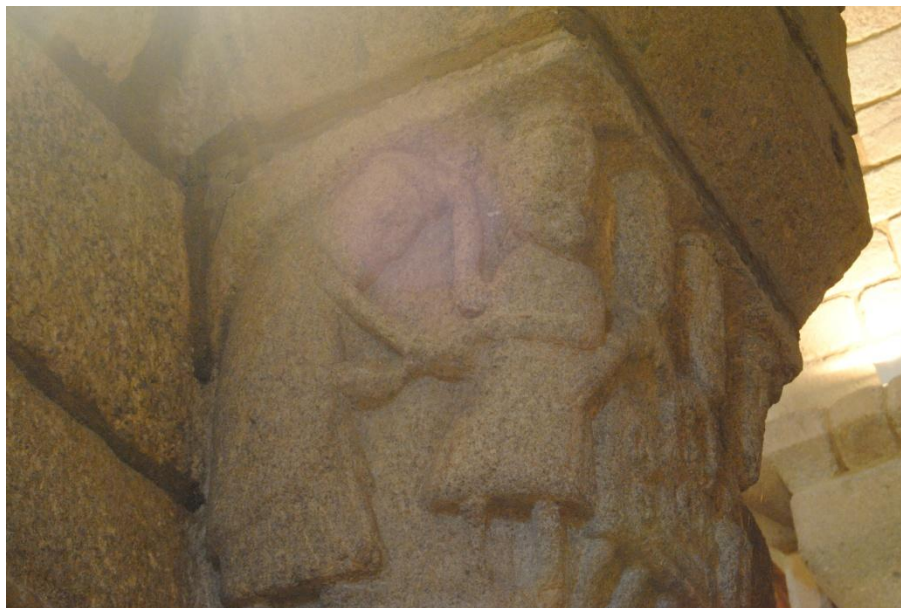


Figura 45: Degollación del Bautista

La última de las escenas del relato (cronológicamente anterior al martirio) se figura en la cara corta derecha del capitel. La inercia interpretativa fruto del cotejo con los paralelos vistos, lleva a pensar en que nos encontremos ante la danza de Salomé que detonó el trágico final del santo. Sin embargo, la observación pausada del relieve suscita algunas dudas. En Rebordáns hay dos figuras en lugar de una y el personaje que se encuentra detrás parece sujetar a su acompañante. Este gesto, sumado al uso de lo que parece el mismo tipo de ropajes de los personajes del martirio (vestidos largo y corto respectivamente), nos lleva a preguntarnos si en la imagen se narre el prendimiento de San Juan y no la danza de Salomé⁸¹⁰ (figura 46).

⁸¹⁰ M. Vázquez considera que *puede ser que estemos ante un primitivo ciclo hagiográfico de San Juan Bautista: el capitel de la derecha sería una representación de la predicación de San Juan y del bautismo (Lucas 3:1-3) tratada de forma sumaria y en el otro capitel de una forma mucho más clara tendríamos representado su martirio*. VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), pp. 118-119. Con la cautela que impone la calidad de la talla, y sin desterrar la hipótesis propuesta por la autora, no vemos ningún indicio que permita hablar de una escena de bautismo.



Figura 46: ¿Salomé?

Estas ligeras diferencias entre los capiteles de Rebordáns y Mondoñedo quizá puedan indicar una diferente naturaleza de los modelos empleados por ambos talleres y apuntan, en cualquier caso, hacia una riqueza en los matices de los arquetipos empleados. Las fuentes visuales originarias que ayudarían a explicar estas variaciones nos son absolutamente desconocidas, pero existen ciertos indicios que pueden resultar esclarecedores. Nótese como las actitudes compositivas y gestuales propias de la imagen de violencia no son patrimonio exclusivo de la plástica románica, y bien pudieron formar parte del imaginario de estos talleres representaciones miniadas como la de la Matanza de los testigos o el Sitio de Jerusalén, que acompañaban al texto de los beatos y que desarrollan una rica iconografía en este sentido⁸¹¹. En ningún caso establecemos una relación directa entre estas iluminaciones y el capitel del Bautista, sino que pretendemos hacer hincapié en la existencia de una cultura visual precedente que pudo servir como soporte para la conformación de estas primeras imágenes románicas.

2. 3 CAPITEL Nº 3: CRISTO O DANIEL PORTANDO EL LIBRO

El siguiente de los capiteles a analizar se encuentra en el lado derecho del ábside sur. La ambigüedad con la que hemos nombrado a este capitel pretende anunciar la que

⁸¹¹ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), pp. 308-309 y 493-494.

a nuestro juicio es su principal característica, que no es otra que la enorme dificultad a la hora de descifrar su interpretación iconográfica. El relieve se compone de cinco figuras principales: en el centro de la cara más larga emerge un rostro cuya mano sostiene un libro⁸¹², a su lado, en la cara corta izquierda, un cuadrúpedo ocupa la totalidad de la cesta y se proyecta hacia la contigua y, finalmente, en la derecha una figura serpentiforme se dispone de una manera similar, mientras sobre ella se encuentran dos ángeles. Además de los elementos figurativos, los ángulos superiores del capitel se decoran por medio de unas sencillas volutas en espiral⁸¹³. Ante este particular conjunto iconográfico se han propuesto dos lecturas identificativas diferentes: para I. G. Bango nos encontramos frente a una imagen de Cristo victorioso, mientras que para T. Moure y M. Vázquez la escena debe vincularse con el ciclo de Daniel. Veamos a continuación los argumentos esgrimidos por unos y otros (figura 47).

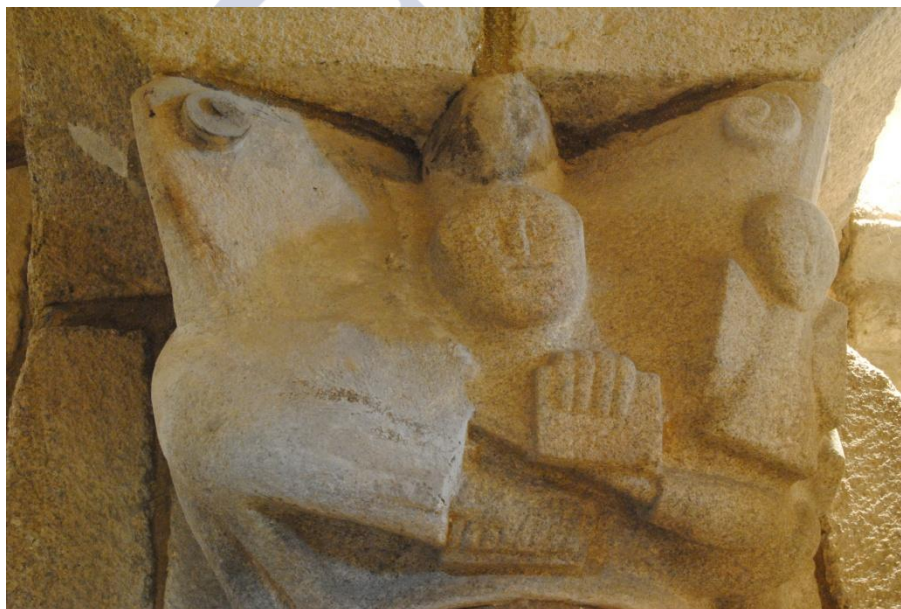


Figura 47: Daniel o Cristo

La identificación de la narración con un pasaje de la historia veterotestamentaria de Daniel fue propuesta por T. Moure en el año 2006. Reproducimos a continuación el grueso de su argumentación:

⁸¹² No podemos hablar de una figura completa ya que de esta solamente se esculpió la cabeza y la mano, cuestión esta un tanto pasada por alto en ocasiones. La sensación general es que las figuras están esbozadas y se encuentran sin finalizar. No hemos encontrado una explicación satisfactoria para esta particularidad.

⁸¹³ Sobre la cabeza de la cara larga hay una figura informe que consideramos que no tiene afán figurativo sino que es una consecuencia del modo de trabajar el relieve, al igual que los triángulos ya mencionados en diversas ocasiones.

(...) La identificación de la condena del profeta Daniel parece incuestionable, ya que a él alude la figura central: de pie, ataviada con larga túnica, portando un libro cerrado en su mano izquierda, y flanqueada a su derecha por un león que le lame los pies bajo los cuales se distingue una gran serpiente, algo relativamente extraño, lo mismo que los ángeles de pequeñas dimensiones que ocupan respectivamente una de las esquinas y la cara lateral del soporte (figs. 17-18). En una primera lectura, la escena parece resumir el episodio narrativo completo del pasaje del Libro de Daniel en el que se relata la segunda *damnatio* sufrida por el profeta; en virtud de la identificación propuesta, la presencia de estas particularidades, aunque desorienten a primera vista por su infrecuencia, no constituyen en modo alguno excepción en la tradición iconográfica del episodio (...) ⁸¹⁴

De la lectura del pasaje se infiere que la invocada “incuestionabilidad” iconográfica es, cuanto menos, discutible. En este sentido, la propia autora hace notar la *infrecuencia* que supone la inclusión de la serpiente y los ángeles (figura 48) en una escena vinculada a este personaje. Siguiendo con su propuesta, la presencia de la serpiente se explicaría por el profeta *haber dado muerte a la serpiente o dragón sagrado al que rendían culto los babilonios (Dan 14, 23-27)* ⁸¹⁵, y la de los ángeles como una inusual elección iconográfica para representar a Habacuc y al ángel, siguiendo modelos orientales tardoantiguos como el del *fragmento de cancel procedente de Thasos conservado en el Museo Arqueológico de Estambul y fechado en torno al año 400 d.C.* ⁸¹⁶. Dejando de lado la inusual imagen de un Habacuc alado, la autora solo encuentra un paralelo románico para esta iconografía en la que se condensan diversos pasajes del ciclo de Daniel en *la Biblia catalana de San Pere de Rodes –París, BN Ms. Lat. 6, III, f. 66R– en la que en un mismo folio nos encontramos con una secuencia narrativa en la que se sucede la muerte del ídolo, la condena y el auxilio de Habacuc* ⁸¹⁷.

⁸¹⁴ MOURE PENA T. (2006), “La fortuna del ciclo de “Daniel en el foso de los leones” en los programas escultóricos románicos de Galicia”, *Archivo Español de Arte*, vol. 79, n° 315, pp. 279-298. Para la nota p. 292. La hipótesis es seguida y defendida por VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 120.

⁸¹⁵ La autora pone como ejemplos de esta iconografía, *el ciclo del frontal del llamado Sarcófago de Abraham y Daniel del Museo Lapidario de Arlés, en el Sarcófago de Jonás conservado en el mismo museo –ambos fechados en el siglo IV dC–, y en la lipsanoteca de Brescia del siglo V.* MOURE PENA T. (2006), p. 293.

⁸¹⁶ MOURE PENA T. (2006), p. 293.

⁸¹⁷ MOURE PENA T. (2006), p. 293.

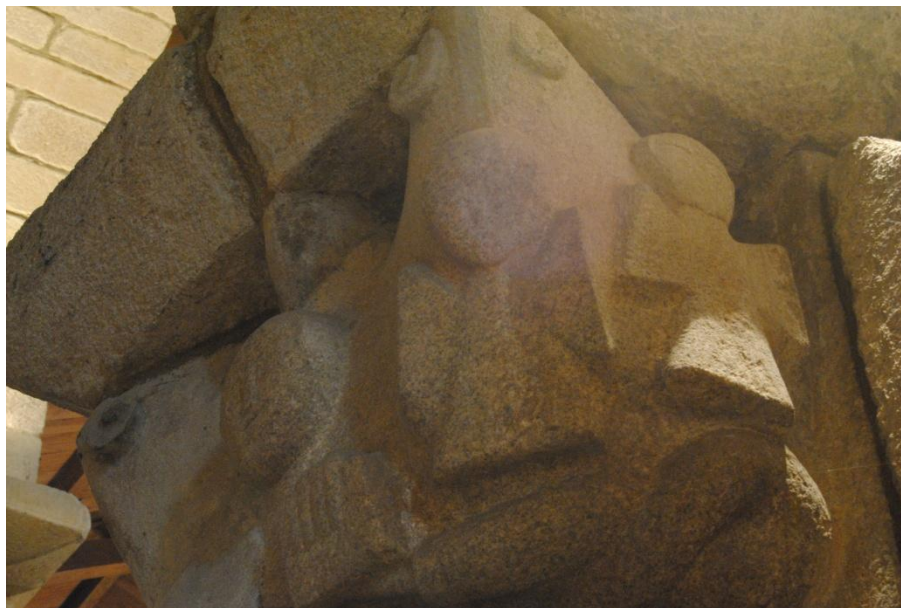


Figura 48: Ángeles

No cabe duda que los argumentos proporcionados por la investigadora son sugestivos, pero a nuestro parecer la cuestión está lejos de ser resuelta. La propia autora apunta hacia la excepcionalidad de una escena como estas en el imaginario románico, y basta con realizar un pequeño excursus por los principales ejemplos de la iconografía de Daniel en los siglos XI y XII para constatarlo. De este modo en las imágenes del profeta presentes en Jaca, Loarre, Moissac o Saint-Benoît-sur-Loire, entre otros, no podemos constatar iconografías análogas⁸¹⁸. Tampoco el cotejo con modelos hispanos altomedievales ayuda a esclarecer la cuestión y ni en el célebre relieve de San Pedro de la Nave o en las miniaturas del ciclo de Daniel en los beatos encontramos respuestas satisfactorias.

Estas dificultades han propiciado una cierta controversia sobre esta identificación e I. G. Bango propone una lectura divergente. En su opinión, la figura central no es Daniel, sino Cristo victorioso sobre el león y el dragón. El autor considera que el referente textual bíblico para esta iconografía se encuentra en el Salmo 90 (12-13), en el que se hace referencia a todos los personajes componentes del capitel: el dragón, el león y los ángeles, si bien señala que estos últimos son extraños para las

⁸¹⁸ Sobre la iconografía de Daniel véase GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2009b), “Daniel en el foso de los leones”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 11-24, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-DanielFoso.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17. OLAÑETA MOLINA J. A. (2016), “Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea”, *Ad Limina*, nº 7, pp. 43-82. Para una bibliografía más exhaustiva remitimos a la proporcionada en los trabajos de ambos autores.

representaciones de Cristo triunfante. Esta tradición iconográfica no es excesivamente abundante en las artes figurativas románicas pero, como bien señala el investigador, el modelo queda perfectamente codificado en el mosaico de la capilla arzobispal de Ravena. Salvando las cualidades estéticas entre una y otra obra, el concepto iconográfico y compositivo es ciertamente similar: la figura central de Cristo muestra el libro y a sus pies se disponen el león y la serpiente.

Creemos, aun con dudas, que la interpretación realizada por I. G. Bango es más adecuada (la impronta del libro como atributo es patente) aunque la presencia de los ángeles sigue sin tener una explicación convincente, siendo una absoluta anomalía que no forma parte habitual de las tradiciones visuales de los ciclos de Daniel o del Cristo victorioso. De este modo, entendemos que la cuestión sigue necesariamente abierta y que quizá la solución se encuentre, no tanto en poner el acento en la estricta relación entre texto e imagen, sino en un proceso de contaminación iconográfica fruto de la autonomía de las artes figurativas en sus modos de creación. Por ello no se puede desechar que la iconografía tudense aúne voluntariamente el mensaje cristológico con la representación angélica por una motivación netamente compositiva o como una intencionada variabilidad de la imagen, sin una lectura iconológica cerrada.

En cuanto a los posibles paralelos, las investigadoras que defienden la hipótesis de que estamos ante una representación de Daniel señalan la existencia de afinidades entre el capitel estudiado y los de las iglesias de Paderne en Melgaço (Portugal)⁸¹⁹ y Santo Tomé de Piñeiro en Marín, o el tímpano de Santa María de Cella en Bueu⁸²⁰. En nuestra opinión, la dificultad manifiesta a la hora de adscribir a la imagen una lectura iconográfica sin fisuras imposibiliza el establecimiento de referentes visuales claros.

Para finalizar con esta pieza, sí quisiéramos hacer notar que sea esta una imagen de Daniel o del triunfo de Cristo, el discurso que subyace a ambas representaciones es de tipo salvífico. Además, como ha expuesto recientemente J. A. Olañeta⁸²¹, en los años del románico se produce un fenómeno de asociación especular entre la imagen de Daniel orante y la de Cristo victorioso. ¿Acaso estaremos ante una relación de este tipo?

⁸¹⁹ VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 120.

⁸²⁰ MOURE PENA T. (2006), p. 293-294. De entre los ejemplos expuestos el de Cella es el que presenta una composición más similar a la del capitel, con una figura central y las dos bestias a los lados, pero en este caso la figura no sostiene el libro.

⁸²¹ OLAÑETA MOLINA J. A. (2016), p. 60 y ss.

De ser así, y aunque no pueda esclarecerse el tema representado, el tipo de mensaje sería, en suma, análogo.

2.4 CAPITEL Nº 4: LA MUJER LUJURIOSA

En el capitel izquierdo de la capilla colateral sur se esculpen tres figuras humanas y dos bestias, todas ellas enredadas en una maraña vegetal de lacería, siendo el personaje central mordido por dos batracios en los senos. Indudablemente esta imagen ha generado un mayor consenso sobre su identificación y el conjunto de la historiografía ve aquí una variación de la ya estudiada *femme aux serpents* (figura 49)⁸²². Las analogías con el taller de San Martiño de Mondoñedo vuelven a ser evidentes, pero hay dos diferencias sustanciales: en Rebordáns la imagen principal se acompaña de dos figuras con un lenguaje corporal similar con las manos alzadas y⁸²³, sobre todo, la escena se enmarca en un laberíntico entrelazo que constriñe y ata a las figuras. Modelos similares pueden encontrarse en Compostela o en la catedral de Braga⁸²⁴.



Figura 49: Imagen de la lujuria

⁸²² M. Vázquez recoge la opinión, no publicada, de Avelino Bouzón, párroco de la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns y director del Archivo Catedralicio de Tui, quien defiende que la presencia de los leones se justifica por representarse aquí la historia de Daniel. VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 121, nota 464.

⁸²³ El tipo compositivo recuerda a modelos paleocristianos como algunas de las escenas de los tres hebreos en el horno.

⁸²⁴ Para I. G. Bango los talleres bracarenses debieron ser locales y no franceses a tenor de sus limitaciones técnicas. BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1005. Sobre el capitel bracarense véase REAL M. L. (1990), pp. 435-511. NODAR FERNÁNDEZ V. (2010a), "Capitel con hombre entre lianas de la catedral de Braga", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán, pp. 368-369.

Este tipo de decoración vegetal ha sido fruto de análisis por parte de V. Nodar en un reciente trabajo, en el que considera que, lejos de ser un mero recurso decorativo, *forman un ambiente vegetal que no es otra cosa que la selva del paisaje épico y moral de la más pura tradición clásica*⁸²⁵. De este modo, el significado pecaminoso de la mujer lujuriosa se intensifica al ocurrir este pecado en el ámbito de la naturaleza salvaje, lugar asociado por la mentalidad medieval a la idea del mal y del pecado, como bien ha estudiado A. Rucquoi:

(...) La naturaleza salvaje, los bosques, tierras incultas o ásperos montes, y la fauna peligrosa que vive en ella remiten a un mundo creado antes del hombre, poblado según la tradición de ángeles caídos convertidos en demonios (...) ⁸²⁶

La representación de la mujer lujuriosa es conocida por el románico gallego y destaca como uno de los pocos motivos iconográficos que se repiten en los tres grandes ciclos iconográficos del siglo XI gallego. La mujer con serpientes y su variante con sapos es común a los templos de Rebordáns, Mondoñedo y Compostela, reiteración que pone de manifiesto la existencia de unos modelos comunes para unos talleres tan dispares en lo formal y técnico. Encontramos también un correlato compostelano para el entrelazo vegetal en la serie de capiteles del pórtico interior de la *Porta Francígena* de la catedral apostólica en los que se repite este motivo en numerosas ocasiones. En algunos de estos capiteles se encuentran personajes y leones “atrapados” entre laberintos de zarzas muy similares a las restantes figuras del capitel tudense⁸²⁷. En opinión de V. Nodar, las bestias de los capiteles compostelanos deben leerse como una metáfora de las tentaciones de la vida cristiana y, en un mismo contexto, los personajes

⁸²⁵ NODAR FERNÁNDEZ V. (2016), “Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*”, *Ad Limina*, nº 7, pp. 17-42. Sobre la tradición del paisaje épico véase CURTIUS E. R. (1981), *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México, pp. 286-289.

⁸²⁶ RUCQUOI A. (2007), “La percepción de la naturaleza en la Edad Media”, *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana (XI Curs d'Estiu, Càtedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgell, Balaguer, 12-14 juillet 2006)*, Lleida, pp. 73-98, para la nota p. 97. Sobre la naturaleza en la Edad Media véase también de la misma autora RUCQUOI A. (2009), “El campo como margen”, en MONTEIRA ARIAS, I., MUÑOZ MARTÍNEZ A. B., VILLASEÑOR SESBASTIÁN, F. (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, 2009, pp. 79-80.

⁸²⁷ Las similitudes son palpables en cuanto al concepto pero no en cuanto a su composición. El taller compostelano trabaja el relieve con unas calidades plásticas desconocidas en Rebordáns.

vendrían a significar una imagen del *alma del pecador, atrapada en la maraña del mal*⁸²⁸.

Al margen de lecturas cerradas sobre la significación conceptual de esta imagen, en el capitel de Rebordáns parecen condensarse varios modelos iconográficos en uno solo, y lo que en Compostela o Mondoñedo se desarrolla en varias piezas diferentes aquí se concentra en un solo capitel. De hecho, podemos “separar” las escenas de la secuencia y cotejarlas con modelos individuales de Compostela o Mondoñedo, estableciéndose un cuadro en tres puntos, tal que así:

- Mujer cuyos senos son devorados por batracios/serpientes: un ejemplo en Mondoñedo (capitel nº 7) y otros dos en la girola de Compostela (capiteles nº 165 y nº 177 del trabajo de V. Nodar)⁸²⁹.
- Leones/bestias devorando humanos: un ejemplo en Mondoñedo (capitel nº 6) y otro en Rebordáns (capitel nº 1), al que podría sumarse el capitel de la boca del infierno del transepto compostelano (figura 11 del trabajo de V. Nodar)⁸³⁰.
- Figuras y bestias entre zarzas: diversos capiteles del brazo norte del transepto de Compostela.

Con esta operación de despiece iconográfico queremos poner de manifiesto como, por el contrario a lo manifestado habitualmente, el taller de Rebordáns no es una mera copia depauperada de los trabajos de Mondoñedo (sea cual sea la secuencia cronológica), sino que sus artífices trabajan con una colección de modelos, más o menos comunes a los de Compostela (figura 50) y Mondoñedo, que emplean con cierta libertad creativa. Es decir, de unas imágenes arquetípicas presumiblemente miniadas se desarrollan en el lenguaje escultórico una serie de subtipos que combinan y fusionan los tipos iconográficos de inicio. A la luz de lo expuesto, el capitel que acabamos de analizar parece una clara muestra de esta riqueza (en ocasiones menoscabada) existente en el proceso de creación de la imagen románica, que va mucho más allá del mero binomio modelo/copia.

⁸²⁸ NODAR FERNÁNDEZ V. (2016), p. 32.

⁸²⁹ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 139 y 177.

⁸³⁰ NODAR FERNÁNDEZ V. (2016), p. 34.



Figura 50: Lujuria en la catedral de Santiago

El último de los aspectos llamativos de esta singular pieza es su estado de conservación. Frente al marcado desgaste del resto de relieves de las cestas de los capiteles, en este caso la talla se encuentra en muchas mejores condiciones y permite apreciar una concepción de los volúmenes y de los rasgos fisionómicos muy similar a la del taller de Mondoñedo. El motivo de esta divergencia entre los estados de la escultura nos es absolutamente desconocido y futuros trabajos deberán revisar esta cuestión.

2.5 CAPITEL Nº 5: ÁNGELES TROMPETEROS

El último de los capiteles figurativos de la cabecera se encuentra en el lado izquierdo del ábside central (figura 51). En la cesta se distinguen dos grupos de imágenes bien diferenciados y sobre ellos, se desarrolla una decoración por medio de una regleta que carece de lógica en la composición del capitel (...) recurso que suele emplearse en capiteles hispanos anteriores al estilo románico⁸³¹.

⁸³¹ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1004.

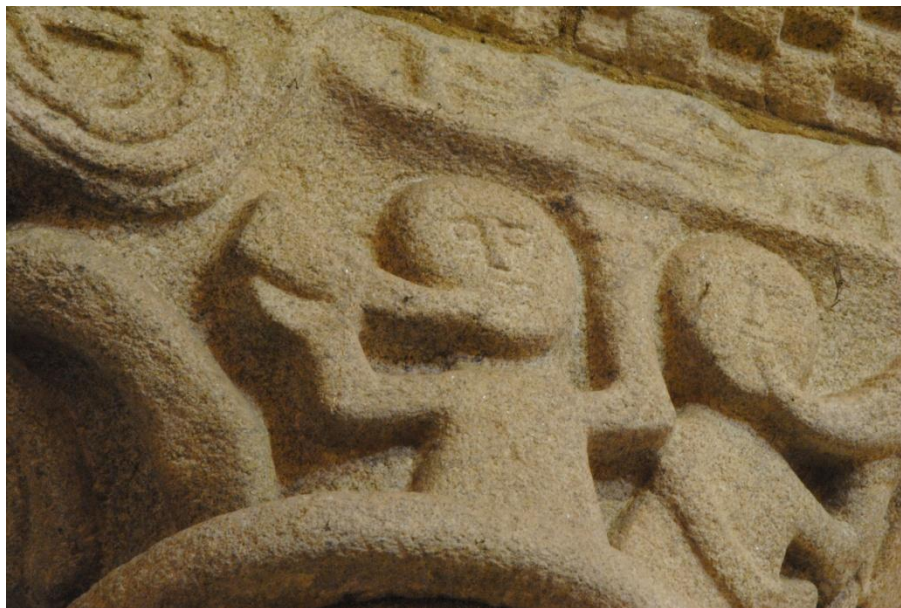


Figura 51: Trompeteros

El primero de los grupos de imágenes ocupa la cara corta derecha de la cesta y gran parte de la frontal, y se compone de tres figuras humanas sonando cuernos, de las que solo vemos de cintura para arriba. En segundo lugar, en la cara corta izquierda se dispone una extraña composición geométrica de difícil lectura que ha generado ciertas controversias sobre su significado. M. Vázquez recoge de manera muy sintética las dos principales teorías sobre esta imagen cuando expresa que en la cara corta que mira a la nave *parece descender de lo alto en forzada postura un estilizado dragón con alas que Bango confunde con un ciervo. En lo alto de la cesta del capitel, hay un símbolo circular, quizá representando lo celestial*⁸³².

Menos divergencias ha suscitado el resto de la escena, y el conjunto de la crítica ha identificado a los demás personajes con tres sonadores de cuernos, si bien la lectura concreta específica de los portadores de dicho instrumento es menos. El sonador del cuerno es una imagen habitual para la plástica románica y se ha querido identificar, en ocasiones de manera un tanto forzada, con el héroe de la *Chanson de Roland* y por lo tanto con el ámbito de la naciente tradición literaria de la épica medieval⁸³³. Para una imagen de sonador presente en la girola de la catedral de Santiago de Compostela fue

⁸³² VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 119. La autora relacione este dragón con un capitel de la iglesia de Paderne. Sobre el posible ciervo BANGO TORVISO I. G. (1979), p. 234.

⁸³³ Sobre la tradición visual del cuerno y su identificación con el héroe carolingio véase SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), p. 176, nota 43. PORTER A. K. (1924-1925), p. 19, fig. 33.

propuesta una lectura inicial en este sentido⁸³⁴, que posteriormente ha sido matizada y discutida, planteándose lecturas dispares de identificación para la pieza, que van desde un juglar⁸³⁵, a una escena de caza en un sentido alegórico y espiritual⁸³⁶. Regresando al ejemplo tudense, M. Vázquez propone una lectura apartada de estas líneas interpretativas vinculadas a los mundos de la guerra o de la caza, y considera que *este capitel podría una lectura apocalíptica: los personajes con trompas anunciarían el Fin de los Tiempos y el Dragón el simbolizaría el Mal y el Pecado. También podría tratarse de una advertencia ante el pecado*⁸³⁷. En la misma línea se coloca I. G. Bango al expresar que *aunque sin concretar un tema determinado del Apocalipsis, creo que estamos ante una evolución claramente apocalíptica: trompeteros y monstruos*⁸³⁸. También L. Torrado, identifica las figuras con ángeles, específicamente con “*Los cuatro primeros de los siete trompetas*” del Apocalipsis⁸³⁹. Expuestas estas líneas básicas de interpretación para los sonadores en la iconografía medieval, ¿qué lectura es la adecuada para los sonadores de Rebordáns?

La cautela debe imponerse de nuevo, pero existen una serie de elementos que pueden ser esclarecedores. El primero de ellos, quizá por obvio en ocasiones pasado por alto, es que nos encontramos ante tres sonadores y no con un único individuo. Este hecho debería invalidar las lecturas realizadas para ejemplos como el de Compostela, ya sea este un juglar, un héroe o un cazador. Si buscamos paralelos visuales para estas imágenes es, otra vez, en la iluminación de los beatos donde encontramos, sino respuestas, al menos indicios. En las miniaturas de las diferentes copias del manuscrito, la escena de los ángeles trompeteros es habitual, y bien pueden ser estas figuras ángeles apocalípticos como propusieron I. G. Bango, M. Vázquez o L. Torrado.

Intentando concretar algo más este carácter apocalíptico genérico, quisiéramos hacer notar un atributo de la imagen un tanto denostado. Frente al segundo de los trompeteros, se dispone una forma en U que parece provenir del personaje de al lado y

⁸³⁴ BOUZA BREY F. (1965), “Fortuna de las canciones de gesta y el héroe Roldán, en el románico compostelano y en la tradición gallega”, *Compostellanum*, X, 4, pp. 664-685. En una misma línea para el románico portugués MONTEIRO M. (1950), “La Chanson de Roland no românico português”, *Bracara Augusta*, 2 (15), pp. 89-93. AZEVEDO, A. de (1952), “O Dr. Manuel Monteiro e a «Chanson de Roland» no românico português”, *Bracara Augusta*, 4 (22-24), pp. 70-74.

⁸³⁵ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), p. 64 y p. 138.

⁸³⁶ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), pp. 175-180.

⁸³⁷ VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 120.

⁸³⁸ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1002.

⁸³⁹ TORRADO GÁNDARA L. (2016), p. 44.

que podría entenderse como una pierna. Cuando describíamos las figuras del relieve, apuntamos hacia como los personajes se representan de cintura para arriba, de modo que, ¿por qué uno de ellos iba a alzar su pierna?, ¿qué valor semántico podría tener este gesto tan significativo? Consideramos que en los modelos miniados quizá se encuentre la explicación. Si tomamos como ejemplo la miniatura del folio 127 v del llamado Beato Emilianense, donde se representa el pasaje del Hijo del hombre en la nube y el ángel con la hoz, constatamos como el perfil del apero de labranza es similar al del atributo señalado en el capitel. En el mismo códice, en el folio 96 r que ilustra al ángel de la segunda trompeta, la montaña y el mar, además del instrumento musical, resulta muy interesante el desarrollo figurativo de la propia montaña con una serie de elementos vegetales rizados que recuerdan mucho a la decoración de la cara izquierda del capitel.

Por ello, ante estas afinidades, planteamos como hipótesis que la pierna no sea tal sino una hoz como la de la imagen, y que la decoración de la cara menor izquierda reproduzca las realidades geográficas de la miniatura de los beatos, y no un cérvido o un dragón. De este modo, en el capitel se representa una narración sinóptica condensada que tomaría como modelos miniaturas como las mencionadas (de un Beato indeterminado) en las que se ilustran los relatos apocalípticos citados. La propuesta explicaría todos los elementos de la escena aunque existe un inconveniente importante a resaltar: si estamos ante una representación angélica⁸⁴⁰, ¿por qué los ángeles no tienen alas⁸⁴¹? Si volvemos la vista de nuevo al folio 167 v del Emilianense se puede constatar como la figura, no alada, del Hijo del hombre sostiene también una hoz; ¿podría haberse producido una contaminación entre esta imagen y la de los ángeles? Resulta imposible de determinar, resulta posible que esta sea una explicación o quizá el escultor no supo adaptar las alas al espacio de la cesta, pero en cualquiera de los casos, creemos factible una posible inspiración en la miniatura de los beatos.

⁸⁴⁰ Ya son identificados como tal en SÁ BRAVO H. de (1972), p. 210.

⁸⁴¹ Existen representaciones no aladas de ángeles como los tres ángeles de la hospitalidad de Isaac de Rávena o el ángel y Balaam del hipogeo de Dino Compagni en la catacumba Via Latina en Roma, ambas del siglo IV. El atributo físico de las alas se generaliza a partir del siglo V por la influencia de la visión de Ezequiel (1, 1-24) y de las imágenes clásicas de las victorias aladas. GONZÁLEZ HERNANDO I. (2009), p. 4.

2. 6 CAPITEL Nº 6: DECORACIÓN VEGETAL

Frente a este último capitel se encuentra otro ejemplar que rompe con la norma vista en los dos ábsides colaterales, donde a norte y sur se emplean soportes historiados. La cesta es un tanto achaparrada y se proyecta mucho en horizontal, y en ella se desarrollan una sucesión desordenada de hojas que se siluetean. En una de las caras menores se encuentra un tipo de decoración enroscada en la que se ha querido ver la representación de una serpiente⁸⁴², pero que a nuestro juicio debe relacionarse con la decoración abstracta que acabamos de ver en el capitel nº 5 y que, por lo tanto, establecería una relación visual entre ambos capiteles de muy difícil interpretación.

2.7 CAPITEL Nº 7: HOMBRE Y ENTRELAZOS

Este capitel, en el que se repite la fórmula del hombre atrapado en el laberinto de entrelazos (figura 52), no ha despertado un interés especial en la historiografía del templo. A él se refiere H. de Sá en su trabajo de 1972 y ya le llama la atención que la figuración solo se encuentre en una de las esquinas de la cesta mientras la otra se queda absolutamente inacabada⁸⁴³. Para el investigador la cara lisa fue repicada pero parece más lógico que sea una pieza inacabada, prueba de los problemas e interrupciones en la elevación de la fábrica románica.

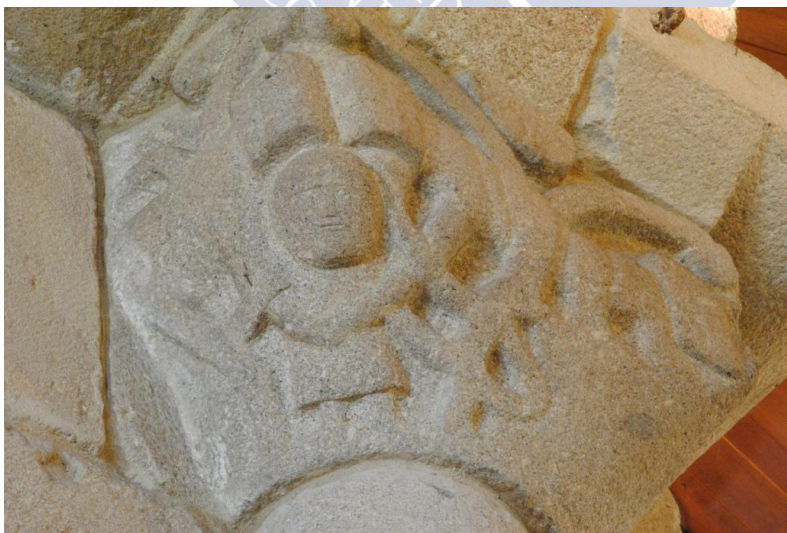


Figura 52: Hombre y entrelazos

⁸⁴² BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1002. VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), p. 120.

⁸⁴³ SÁ BRAVO H. de (1972), p. 210.

El concepto es el mismo que en el capitel nº 4 pero en este caso solo se llegaron a labrar los entrelazos de la cara izquierda y una cabeza humana.

2. 8 CAPITALES DE LA SAETERA DEL ÁBSIDE CENTRAL (Nº 8 Y 9):

En las columnillas de la ventana de la capilla mayor se colocan dos pequeños capiteles realizados presumiblemente por el mismo taller. El derecho desarrolla decoración vegetal cuyo resultado es una visión esencial del corintio. Sin duda lo más llamativo es la repetición de las formas geométricas abstractas vistas para los dos capiteles del arco triunfal. En el lado izquierdo el capitel vuelve a ser figurativo y en él se representa un león (figura 53) que dibuja un forzado escorzo por el que apoya su cabeza sobre el torso mientras saca la lengua, gesto de claras connotaciones negativas⁸⁴⁴.

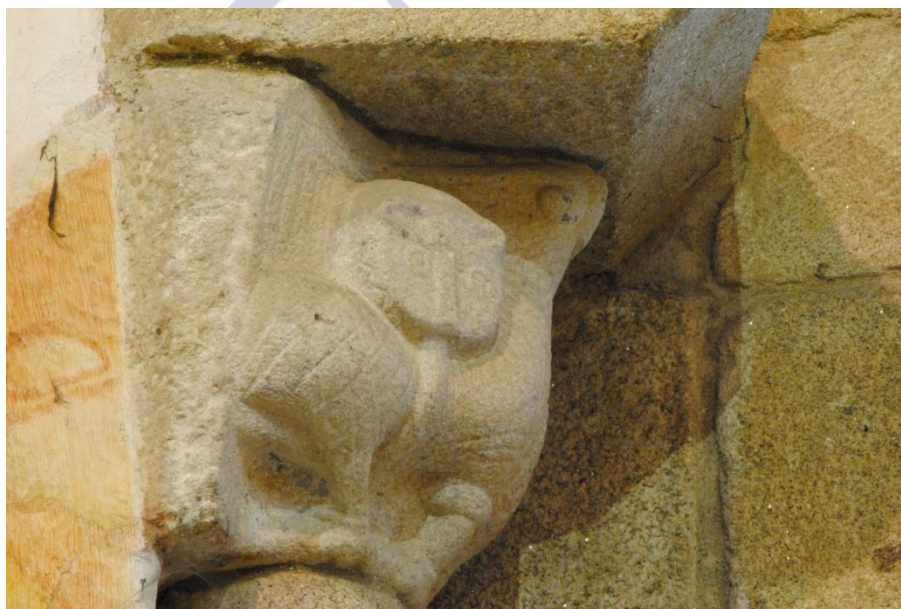


Figura 53: León

La decoración escultórica del templo se completa por medio de impostas con taqueado que para J. Villa-amil es prueba inequívoca de que Rebordáns es, con Compostela, una de las sedes más antiguas de Galicia⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), p. 71.

⁸⁴⁵ VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005), p. 59.

2.9 LECTURA DE CONJUNTO

La azarosa historia edilicia de la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns hace que solamente haya llegado a nuestros días una muestra de nueve capiteles del que, sin duda alguna, era un ciclo iconográfico más amplio en el que quizá jugaron un papel elementos pictóricos y del mobiliario litúrgico que hoy hemos perdido. Ante este panorama resulta una ardua labor el tratar de proponer un sentido de conjunto para el ciclo de imágenes. A pesar de estas limitaciones, I. G. Bango ha planteado una lectura global para el ciclo escultórico:

(...) Los capiteles de la cabecera de Rebordáns constituyen todo un programa iconográfico coherente, basado en el mensaje cristológico que debe servir de guía para la salvación del hombre. Aunque el significado es tan universal para cualquier templo cristiano, me parece que el orden y la claridad de los argumentos icónicos no responden tanto a una iglesia monasterial como al sentido de la catequesis que debe primar en la iglesia de un obispo. Los capiteles de la capilla septentrional aluden al nacimiento del cristiano. Por el bautismo se libra del pecado original (...) Con las imágenes del ábside meridional se enseña a los fieles el comportamiento a adoptar durante la vida (...)⁸⁴⁶

La argumentación del investigador continúa y se sustancia en la alternancia de imágenes positivas y negativas con un marcado carácter salvífico, que finaliza en la capilla mayor con la representación de los peligros apocalípticos y que tendrían su contrapunto en *la figura del Juez Supremo rodeado de su gloria. Esta es la imagen que iría pintada y que hoy no se conserva*⁸⁴⁷. Coincidimos con gran parte de la lectura propuesta, pero hay dos factores que no vemos claros: no nos parece que la imagen de San Juan deba entenderse como una alusión al bautismo, ya que no es este el pasaje representado, sino que, como en Mondoñedo, se tiende a un discurso de tipo penitencial. Penitencia visual que no tendría por qué resultar incompatible, en los términos de lectura propuestos, con la vida de una comunidad monacal.

En síntesis, el discurso icónico de Rebordáns se concentra en el espacio del santuario y por lo tanto, podríamos presumir que iría dirigido a la comunidad que regía el templo que, recordemos, a finales del siglo XI era tanto monástica como catedralicia.

⁸⁴⁶ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1002.

⁸⁴⁷ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 1002.

El tipo de imagen parece insistir en los mismos preceptos desarrollados en Mondoñedo que, en nuestra opinión, oscila entre los conceptos de penitencia y final de los tiempos. De cualquier modo, insistimos que toda lectura es parcial ante las, más que seguras, pérdidas sufridas en el ciclo original.

Llegados a este punto, y una vez vistas las dinámicas espaciales y visuales de ambos templos, cabe retomar la pregunta inicial: ¿son San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns pruebas inequívocas de un arte reformado?



IV. PERSISTENCIAS Y REFORMA

En los momentos iniciales de este trabajo planteamos unos objetivos muy concisos, que respondían de manera general a la siguiente pregunta: ¿son las campañas artísticas de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns un ejemplo de lo que se ha venido dando en llamar un “arte reformado”? Antes de pasar a plantear unas posibles líneas de respuesta, quisiéramos recordar la metodología y estructuras empleadas en el presente estudio, basada esencialmente en dos grandes ejes temáticos (distribuidos en cuatro bloques):

A) Inicialmente, hemos puesto el acento en el desarrollo de los pormenores de la larga tradición historiográfica acerca de las reformas acaecidas a lo largo del siglo XI, partiendo de los conceptos establecidos por la historiografía acerca de los procesos reformistas en la Península Ibérica, donde quisimos resaltar aquellos aspectos político-religiosos que definieron la acción renovadora en los territorios peninsulares (concilios, nuevo mapa diocesano, cambio litúrgico, etc.). Así mismo, en paralelo a la reforma en su sentido político, hemos buscado resumir las principales líneas de la creación y desarrollo del paradigma científico definido por el binomio conceptual “arte románico” y “reforma gregoriana”, partiendo tanto de la tradición histórico-artística “reformista” (E. Kitzinger, H. Toubert, A. C. Quintavalle, M. A. Castiñeiras) como de aquellas voces que representan el escepticismo dentro de los círculos académicos (X. Barral, V. Pace).

B) El segundo gran bloque de esta investigación ha sido el estudio pormenorizado y específico de dos de las escasas muestras de arte románico del siglo XI en el territorio gallego –San Bartolomé de Rebordáns y San Martiño de Mondoñedo–, siempre teniendo presente un marco monumental más amplio, con especial atención en las otras tres campañas gallegas del periodo –San Antolín de Toques, San Xoán de Vilanova y Santiago de Compostela– así como de los grandes centros renovadores de las artes figurativas y la arquitectura en los reinos hispanos –San Pedro de Jaca, San Isidoro de León, etc. – y en la geografía europea –Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy

de Conques, etc. —. Para ello hemos recurrido al sistema convencional de análisis por el que separamos el estudio de la arquitectura por un lado, y de la escultura por el otro, en aras de una mejor articulación del discurso. En los apartados introductorios de este trabajo señalábamos que somos perfectamente conscientes de las limitaciones de tal “partición”, ya que la campaña artística debe entenderse desde un punto de vista unitario, al margen de la tradicional división de las Bellas Artes. De cara a subsanar las limitaciones que esta estructuración binaria haya podido generar, afrontaremos la lectura de las conclusiones de una manera absolutamente integrada.

Antes de continuar con la búsqueda de posibles respuestas para la cuestión inicial, cabe también rememorar el panorama monumental existente en el reino de Galicia entre los años 1075 y 1112. De este periodo, solamente han llegado a nuestros días cinco edificios, de los cuales ninguno se ha conservado íntegramente en su fase románica. Este hecho, quizá un tanto obvio, se antoja fundamental a la hora de establecer conclusiones definitivas ya que, a buen seguro, hemos perdido mucho más de lo que hemos preservado. Además, de entre estos cinco ejemplos, existe un enorme desequilibrio (tanto en pretensiones y escala como en lo económico) entre el magno proyecto iniciado por Diego Peláez en Santiago de Compostela y las iglesias de Rebordáns, Toques, Vilanova y Mondoñedo de Foz. A su vez, de las dos fábricas estudiadas de manera monográfica existe también una importante asimetría entre Rebordáns y Mondoñedo: mientras en Mondoñedo conservamos una fábrica románica casi completa (con todas las contingencias expuestas acerca de fases y reformas), en San Bartolomé nos encontramos solamente con unas estructuras supervivientes en las zonas más orientales del edificio, en donde destaca la cabecera tripartita. Esta desigualdad se produce de nuevo si a las artes plásticas nos referimos, puesto que frente a los once capiteles y los canecillos, pinturas y el retablo de altar en Mondoñedo⁸⁴⁸, en Rebordáns solamente conservamos siete capiteles de gran formato, de los cuales uno está inacabado, y dos de menores dimensiones en el vano de la capilla mayor, en su cara interna. Si en el marco general planteábamos la necesidad de mesura en las conclusiones, la misma exigencia de cautela se impone a la hora de establecer lecturas iconográficas o litúrgicas cerradas, ya que, a nuestro entender, estas son absolutamente imposibles de determinar ante lo mucho que se ha perdido y/o modificado.

⁸⁴⁸ Aunque dos de los capiteles, los canecillos y las pinturas pertenecen a una fase románica posterior a la estudiada, ya avanzado el siglo XII.

Una vez explicitadas estas limitaciones, estructuraremos este capítulo conclusivo en función de una doble articulación: ¿son comparables desde un punto de vista litúrgico-cultural la catedral de Compostela y las restantes sedes? ¿Existió en algunas de estas campañas un afán verdaderamente reformador o, por el contrario, estamos ante discursos artísticos conservadores en los que persisten elementos del pasado más o menos inmediato?

La historiografía que nos precede ya se ha pronunciado en algunos casos sobre estas cuestiones, y recordemos que tanto M. Núñez como M. A. Castiñeiras o V. Nodar han sido claros en su interpretación gregoriana para la catedral de Santiago.

En el año 2004, V. Nodar propuso una lectura en este sentido para el ciclo iconográfico de los compases iniciales de la nueva fábrica románica. En su criterio, una parte del ciclo de imágenes, preponderantemente zoomórficas, que se desarrolla en el espacio de la girola catedralicia, vendría a funcionar como *exempla* visuales *al servicio de la enseñanza moral para la vida religiosa (...) enseñanza que era, por otro lado, una de las armas de la Reforma Gregoriana, cuyos partidarios se entregaron a la predicación de una penitencia basada en el temor a los castigos (...)*⁸⁴⁹. El mismo autor propone para la capilla del Salvador de la catedral compostelana -en la que se representan Diego Peláez y el rey Alfonso VI- una lectura con un marcado carácter ideológico romano al considerar que las imágenes del obispo y el monarca forman parte de un complejo discurso de advertencia contra la soberbia del rey, en la línea de la doctrina del *regnum* contra el *sacerdotium*⁸⁵⁰.

Al margen del hipotético precursor Peláez, la “romanidad” de Compostela ha sido especialmente puesta en valor para las campañas artísticas auspiciadas por Diego Gelmírez. Sirvan como ejemplos las palabras con las que M. Núñez se refería en el año 2011 a uno de los relieves del portal de Platerías compostelano:

⁸⁴⁹ NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 48-49. El autor se hace eco de las tesis de WEISBACH W. (1949), pp. p. 99 y aplica las teorías del *exemplum* literario medieval. WELTHER J. TH. (1973), *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Ginebra, pp. 23-24.

⁸⁵⁰ En opinión del autor el capitel de los grifos bebiendo del cáliz representa a aquellos que amenazan a la Iglesia, mientras el capitel con Alejandro Magno simbolizaría la soberbia del gobernante. NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 84-93. Recientemente J. L. Senra ha discrepado de esta lectura y propone que en el espacio de la girola catedralicia se desarrolla un discurso de espiritualidad monástica en la que más que una advertencia al rey existe un discurso evocador de la vida espiritual. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), pp. 186-200.

(...) Ahora bien, cuanto se aprecia en Santiago podría ser parte de la escena que representase a Calixto juntamente con el emperador, pero con *Bourdinus sub pedibus*, puesto que no hay que olvidar que fueron las tropas pontificias las que capturaron al antiguo prelado de Braga (...) ⁸⁵¹

Para este investigador la huella de la reforma gregoriana se desarrollaría en la obra gelmiriana desde un punto de vista tanto temático –con la figuración del papa Calixto que se eleva figurativamente triunfante sobre el antipapa *Bourdinus*/Gregorio VIII– como compositivo y referencial, ya que el modelo de representación, en opinión del autor, se tomaría de forma directa del ciclo de frescos que decoraban la sala de audiencias del palacio de San Juan de Letrán, mandado hacer por Calixto II para conmemorar el concordato de Worms⁸⁵². El espíritu gregoriano se podría constatar además en el propio valor político de la imagen, ya que en ella identifica representado al papa benefactor de Santiago (Calixto II es el pontífice que concede el palio a Diego Gelmírez) sobre el antipapa Gregorio VIII, antiguo arzobispo de Braga y rival eclesiástico por excelencia de la silla apostólica.

El factor gregoriano del mecenazgo artístico del primer arzobispo de Compostela ya había sido ponderado en un trabajo anterior por M. A. Castiñeiras, bajo el explícito título “Arte románico y reforma eclesiástica” (1996). En este estudio se pone el foco de atención fundamentalmente en el valor didáctico de la escultura de la catedral compostelana, entendiendo los ciclos figurativos de los portales como verdaderos *penitenciales en piedra*; para ello partió de una metodología en la que la significación de la imagen solo se revela totalmente en sus relaciones emisor-receptor⁸⁵³: si para M. A. Castiñeiras el peregrino y la audiencia iletrada son los principales receptores, precisamente el emisor sería el propio Diego Gelmírez, como verdadero adalid del discurso reformista. Dicho discurso debe enmarcarse en la acción general de gobierno de Gelmírez, que se caracterizó por reformar en un sentido amplio su catedral, para lo que se rodeó de una serie de religiosos venidos de fuera de la

⁸⁵¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2011), pp. 27-28.

⁸⁵² Para un mayor conocimiento de este ciclo pictórico véase GASPARRI F. (2003), “Le renouveau de Rome”, en BOS A., DECTOT X. (ed.), *L'architecture gothique au service de la liturgie: [actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac [Paris] le jeudi 24 octobre 2002*, Paris, pp. 43-66, especialmente p. 57. CROISIER J. (2006), “Il perduto ciclo della Camera pro secretis consiliis al Patriarchio lateranense”, en ROMANO S. (dir.), *La pittura medievale a Roma-Riforma e Tradizione. 1050-1198*, Roma, pp. 270-27.

⁸⁵³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996), p. 316. El autor parte de los preceptos teóricos de CAMILLE M. (1992), *Image of the edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985b), pp. 395-430.

Península, como Giraldo de Beauvais o Raniero de Pistoia; serían ellos los que le ayudasen en la labor de *dirigir a la sociedad y a encaminarla hacia el ideal gregoriano de una mayor cristianización*⁸⁵⁴.

En este mismo estudio, M. A. Castiñeiras utiliza el mismo enfoque metodológico para la pequeña iglesia de Santo Tomé de Serantes (Ourense), fechada en los años finales del siglo XII, y, de manera fundamental por el tema que nos ocupa, para San Martiño de Mondoñedo. En criterio del historiador, en los márgenes exteriores del edificio con los canecillos, y en las ménsulas del interior, se desarrolla un relato basado en imágenes de pecado y las subsiguientes condenas, que incluso alcanza el espacio de los capiteles con la representación de la lujuria por medio de la mujer con los sapos mordiendo los pechos⁸⁵⁵. Posteriormente, en una serie de trabajos sucesivos monográficos sobre San Martiño de Mondoñedo, el autor recuperó esta visión ejemplarizante de la escultura del templo, y si en un primer momento el sesgo reformista fue planteado principalmente para los canecillos y ménsulas, en los estudios de los años 1999 y 2007 el investigador optó por parámetros similares para el antependio o frontal de altar.

De este último nos dice que, a pesar de su presumible inspiración en la miniatura de los beatos⁸⁵⁶, la insistencia por parte del escultor en querer asociar a las figuras angélicas con los sacerdotes por medio del uso de vestimentas litúrgicas debe ser puesta en relación con el precepto gregoriano de la dignificación de la condición sacerdotal. Para ilustrar este concepto metafórico reformista en el que los conceptos angélico y sacerdotal se superponen, recurre el investigador al parangón realizado en este sentido por Urbano II en el concilio de Nîmes de 1096: *Angelus enim Graece, Latine nuntius dicitur, sacerdotes igitur monachi, qui Dei praecepta annuntiant, Angeli vocantur*⁸⁵⁷.

⁸⁵⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996), p. 309. Sobre la reforma del clero compostelano véase LÓPEZ ALSINA F. (1990), “De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (810-1110)”, en VV.AA, *IX Centenario da dedicación da Sé de Braga 1089-1989*, I, Braga, pp. 735-762.

⁸⁵⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996), pp. 318-324. El autor habla explícitamente de la importancia de sermones como el de Honorius Augustodunensis, donde se critican los vicios propios de los diferentes estamentos sociales y se proporcionan los correspondientes *exempla* moralizadores. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996), p. 323.

⁸⁵⁶ En el catálogo de imágenes final de su trabajo del año 1999 se recoge la miniatura del folio 71v del Beato de Turín, en el que se ilustra el “Mensaje a la Iglesia de Filadelfia” para ilustrar las similitudes entre antependio y beatos. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 324, fig. 14.

⁸⁵⁷ MANSI J. D. (1902), *Sacrorum conciliorum nova, et amplissima collectio*, 20, p. 934. Citado en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 303, quien plantea la siguiente traducción: *Angelus en*

Junto a este modelo eclesiológico sacerdotal de raigambre romana, insiste además el autor en señalar el valor de *exempla* de las imágenes de los capiteles y, ampliando la nómina de ejemplos con respecto al año 1996, encuentra el mencionado carácter didáctico y ejemplarizante en los ejemplos del epulón y Lázaro, la sirena o la degollación de san Juan, además de en la ya mencionada imagen condenatoria de la lujuria⁸⁵⁸.

1. Los viajes de los obispos y su formación artística. ¿Gregorianos u opositores?

En la marcada lectura gregoriana propuesta por M. A. Castiñeiras jugaría un papel fundamental la figura del obispo promotor; por ello, entiende que el origen del proyecto reformista se encuentra condicionado por la experiencia vital e ideología del propio Gonzalo. Con este enfoque aplica el historiador un modelo de análisis de patronazgo artístico ya empleado para otros grandes obispos mecenas del románico europeo como Diego Gelmírez en Compostela, Oliba en Ripoll o Desiderio en Montecassino, o ya del gótico inicial con Suger en Saint Denis⁸⁵⁹.

El primer aspecto de la biografía de Gonzalo de Mondoñedo que llama la atención del investigador es su procedencia del monasterio de San Benito de Sahagún. En su opinión, el haber sido abad de uno de los grandes centros monásticos de la Edad Media hispana *explicaría, en parte, la soltura con la que el prelado parece moverse en las situaciones más difíciles y su familiaridad con algunas corrientes artísticas presentes tanto en León como en Castilla*⁸⁶⁰. La influencia de dichas corrientes leonesas y castellanas pudo verse incrementada también por el viaje que el obispo realizó con motivo de su asistencia al concilio de Husillos de 1088, en tierras palentinas,

griego quiere decir nuntius en latín. Por consiguiente los sacerdotes –sean monjes o canónigos–, que anuncian los preceptos de Dios, se llaman ángeles.

⁸⁵⁸ Las mismas ideas se recogen en el estudio de 2007, con la salvedad de que reduce la distancia temporal entre canecillos y capiteles al minimizar el impacto de la campaña de Munio Alfonso. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), p. 127.

⁸⁵⁹ Para la labor de patronazgo de Gelmírez, Suger, Oliba y Desiderio, en este orden, véase MORALES ALVAREZ S. (1984), pp. 245-272. PANOFKY E. (1951), *Gothic architecture and Scholasticism*, París, BOTO VARELA G. (2007), “Monasterios catalanes en el siglo XI. Los espacios eclesiásticos de Oliba”, en J. LÓPEZ QUIROGA, A. M. MARTINEZ TEJERA, J. MORIN DE PABLOS (coords.), *Monasteria et Territoria. Elites, edilicia y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Oxford, pp. 281-320. AVAGLIANO F. (dir.) (1997). En el trabajo de G. Boto se introducen interesantes matizaciones a la dupla obispo/arquitectura que comentaremos más adelante.

⁸⁶⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), p. 299.

en las que –recordemos– se desarrolló un primerizo lenguaje edilicio románico en el occidente peninsular auspiciado, hipotéticamente, por una serie de prelados de ascendencia catalana. De este modo, el viaje y el conocimiento empírico *in situ* es invocado como verdadero motor estético para las campañas desarrolladas en Mondoñedo, en las que la impronta catalano-lombarda es patente, como ya ha sido expuesto en el capítulo correspondiente.

Esta puesta en valor del viaje de los prelados como actividad fundamental en las vías de intercambio y formación artística ha sido ampliamente desarrollada para el caso de Diego Gelmírez de Compostela⁸⁶¹ y, en cierto modo, esta línea de trabajo viene a añadir un matiz a la idea del *homo viator* en su relación con las artes, idea que por otra parte es intrínseca y consustancial al concepto mismo del “arte de peregrinación”. Sin ninguna duda, resulta mucho más fructífero intentar mapear el periplo vital de un obispo como Diego Gelmírez –quien se preocupó de que su recuerdo fuese perpetuado por medio de la *Historia Compostellana* y en cuya “memoria monumental” estarían desde los grandes centros monásticos de Moissac o Cluny hasta las basílicas papales de la ciudad de Roma–, frente a prelados cuya vida no es en absoluto tan bien conocida como Gonzalo de Mondoñedo.

A pesar de las limitaciones biográficas, parece perfectamente asumible que el obispo mindoniense fuese una persona conocedora de los principales eventos políticos de su tiempo (habida cuenta su participación en los concilios de Husillos y Burgos), y que tuviese una formación elevada en su calidad de antiguo abad de uno de los grandes monasterios del reino (Sahagún). Así mismo, se antoja como plausible que este bagaje cultural mediatizase sus elecciones artísticas, y que el lenguaje catalano-lombardo –presumiblemente filtrado por las experiencias palentinas– se encuentre en el fondo de algunas de las características formales de la iglesia de Mondoñedo, como por ejemplo las mencionadas arcuaciones exteriores de sus ábsides laterales.

Pero, si en estos viajes está la génesis del proyecto de Gonzalo para la iglesia catedralicia mindoniense, ¿cómo se pudieron materializar entonces estos intercambios artísticos? ¿Acaso el obispo se hizo con los servicios de un taller conocedor de las experiencias del primer románico en su viaje a tierras de Palencia? ¿Fue “beneficiaria” la sede de Mondoñedo del hipotético papel de mecenazgo que el obispo Diego Peláez

⁸⁶¹ CASTIÑERIAS GONZÁLEZ M. A. (2010b), pp. 32-97.

tuvo desde el exilio para con Compostela⁸⁶²? Estos supuestos son imposibles de dictaminar con rotundidad ante la falta de información, pero en cualquier caso (y con la medida que impone el patrimonio perdido), la impronta de este hipotético taller foráneo en el románico de Galicia ha sido sumamente escasa, ya que, como hemos visto, los elementos catalano-lombardos de Toques y Vilanova, si bien similares a los mindonienses, presentan divergencias formales lo suficientemente importantes como para en principio descartar la acción de un único taller itinerante para las tres fábricas.

Si reparamos ahora en el caso de Rebordáns, constatamos que no existe en este caso una tradición historiográfica que haya planteado las relaciones entre la biografía de los obispos tudenses y su patronazgo artístico. Recordemos que son dos las figuras que, a tenor de la cronología de sus pontificados, pudieron ser los encargados de la puesta en marcha de las obras de la iglesia. En el caso del obispo Jorge, la escasez de noticias sobre su vida y su temprana desaparición en el año 1072 imposibilitan establecer este método de estudio, por lo que nada se puede decir sobre su cultura artística y la hipotética impronta en la sede. En el caso de su sucesor Auderico las cosas son sustancialmente diferentes, ya que también el tudense participó en los concilios de Husillos y Burgos, y fue además uno de los llamados por Raimundo de Borgoña para acabar con la inestabilidad de gobierno en Compostela con el nombramiento de Diego Gelmírez como administrador diocesano. Ante estos claros paralelos entre los perfiles biográficos de Auderico y de Gonzalo de Mondoñedo, ¿no sería posible también establecer una relación causa-efecto entre la vida de Auderico y la iglesia de San Bartolomé de Rebordáns?

Resulta ciertamente sugestiva la hipótesis de que ambos prelados se hubieran visto influenciados por un ambiente cultural común, a través de sus experiencias en una Castilla caracterizada por su progresiva integración en las corrientes del románico europeo. No cabe duda de que en las iglesias de Rebordáns y Mondoñedo se encuentran elementos de una tradición común que se constata de manera muy clara en el modo de concebir la decoración escultórica. Sin embargo, no encontramos en los supuestos modelos castellanos tradicionalmente aducidos por la historiografía (Perazancas y Urueña) un lenguaje figurativo que sea relacionable con el de las primitivas sedes

⁸⁶² A este respecto, resulta difícil saber qué papel pudo jugar el obispo compostelano Diego Peláez - depuesto en Husillos- en la llegada de maestros foráneos a las sedes de Lugo, Compostela y Mondoñedo. ¿Qué puede llevar a un prelado depuesto a mediar en la contratación de talleres desde el exilio?

catedralicias gallegas. Además, las características arcuaciones catalano-lombardas solo se encuentran, como hemos visto, en Mondoñedo, lo que lleva a cuestionarse cuál es el motivo de su ausencia en Rebordáns.

En nuestra opinión, en Rebordáns nos encontramos ante modelos edilicios diferentes a los de Mondoñedo y, mientras en la iglesia mindoniense de tiempos de Gonzalo se ensaya una espacialidad más “moderna” sin salir de un lenguaje propio del primer románico (recordemos que de manera anacrónica con respecto a otras latitudes), en la Tui de Auderico se opta por unos modelos más conservadores y retardatarios. En consecuencia, si la escultura no se relaciona con los modelos castellanos y la arquitectura solo de manera parcial, ¿podemos entonces afirmar que las experiencias castellanas de los obispos son determinantes en sus elecciones artísticas⁸⁶³?

Ante estas dudas, quizá quepa también cuestionarse acerca del supuesto carácter reformista planteado para Gonzalo a tenor de su participación en la vida conciliar de la época –hipotético reformismo que hacemos extensivo a Auderico de Tui ante las concomitancias biográficas ya expresadas—. Como apuntamos en el capítulo correspondiente, los concilios de Husillos y Burgos se enmarcan en la política del papado para con los asuntos de los reinos peninsulares, pero ¿la participación en Husillos y Burgos de los dos obispos es prueba suficiente de su adhesión a la reforma? Entendemos que no necesariamente, ya que, especialmente en Burgos, parece que fueron expresadas importantes discrepancias ideológicas en lo que respecta al cambio de rito (recuérdese que no hemos conservado las actas del concilio). Por lo tanto, ¿no podrían estos obispos haber formado parte de la causa militante “indigenista”? Quizá en este sentido sea interesante la procedencia noroccidental de algunos de los obispos díscolos como Pedro de Braga o Pedro de Astorga, lo que podría dar fe de la existencia de una hipotética corriente contraria a los cambios emanados de dichos concilios

⁸⁶³ Resultan muy esclarecedoras y sugerentes las reflexiones de G. Boto acerca del posible sobredimensionamiento que por parte de la historiografía se le ha dado al viaje de los obispos y su huella en la arquitectura: *En nada favorece el conocimiento de las fábricas tender a siluetear culturalmente la arquitectura que impulsó un personaje, por caso el obispo-abad Oliba, invocando los centros artísticos frecuentados por él mismo a lo largo de su vida. No hay motivo para condicionar los referentes de su arquitectura a los lugares a los que viajó o hacia los que manifestó una mayor inclinación espiritual. ¿Porqué sostener que las fábricas del obispo-abad entroncaban con modelos romanos invocando los dos viajes que efectuó a Roma y no plantear, por ejemplo, vínculos con las construcciones de Fleury –absurdo e injustificado, desde luego- en base a la amistosa relación que Oliba mantuvo con el abad Gauzlin?.* BOTO VARELA (2007), p. 282.

circunscrita –no exclusivamente- al cuadrante noroccidental de la Península⁸⁶⁴. En el caso concreto de de Mondoñedo, además, el obispo Gonzalo procedía de Sahagún, cuyo abad Roberto, como ha sido ya señalado, había sido uno de los insignes opositores a la reforma litúrgica. En consecuencia, ¿no pudo acaso Gonzalo haber recibido su formación en un ambiente conservador en Sahagún que dejase más huella en su carácter que la asistencia a un concilio en el que, en cualquiera de los casos, no todos sus participantes fueron entusiastas de la causa romana?

Desgraciadamente, la falta de información sobre los personajes imposibilita saber si eran religiosos pertenecientes a la facción conservadora del clero pero, ante la misma falta de documentación concluyente, tampoco puede asegurarse que Gonzalo y Auderico fuesen reformistas convencidos. El origen sahumantino de Gonzalo o la participación en Husillos o Burgos de ambos obispos vendría a mostrar, en nuestra opinión, que eran religiosos involucrados en las polémicas de su tiempo; pero desde luego no conocemos suficientemente sus opiniones ante el proceso renovador que nos permita asegurar, sin atisbo de duda, si estamos ante prelados gregorianos o “indigenistas”. Ambas posibilidades quedan en suma abiertas, lo que nos lleva a la siguiente cuestión: ¿qué información en este sentido nos dan las campañas artísticas de Gonzalo y Auderico?

2. Espacio, imagen y liturgia. ¿Hispana o romana?

En los compases contextuales iniciales de este trabajo apuntábamos como el cambio litúrgico había sido una de las señas de identidad de la política gregoriana en los reinos Ibéricos⁸⁶⁵. Una decisión de este calibre hubo de tener, irremediabilmente,

⁸⁶⁴ En Husillos es depuesto un prelado de la región como Diego Peláez, por motivos no del todo esclarecidos.

⁸⁶⁵ Los datos específicos sobre la introducción del rito romano en el territorio gallego no son del todo conocidos, si bien se considera que durante el gobierno de Diego Peláez la iglesia de Compostela asumió el nuevo rito. Sin embargo, en palabras de M. López-Mayán, los usos romanos *no sustituyeron sin más a la liturgia preexistente, sino que ésta se adaptó y se conservó, integrada en el nuevo rito romano, en función de las necesidades y las tradiciones locales*. LÓPEZ-MAYÁN NAVARRETE M. (2014), “Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI”, en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp.31-59, para la nota p. 44. Un ejemplo significativo de pervivencia y adaptación del rito hispano dentro del romano es el mantenimiento de la fiesta de Santiago del día 30 de diciembre junto a la romana del 25 de julio (esta celebración invernal tuvo que adaptarse a Roma, mitigándose ciertas aspectos de la tradición apostólica contenidos en la *Passio Magna*

consecuencias en los discursos artísticos, tanto en las elecciones temáticas como especialmente en la espacialidad arquitectónica. El estudio del arte medieval en relación a los usos rituales de espacios e imágenes es un campo metodológico que ha tenido un importante desarrollo en los últimos años, y la metodología “arte y liturgia” ha ayudado a comprender el objeto artístico medieval desde ópticas novedosas y diferentes⁸⁶⁶.

Tratar de dilucidar qué elementos figurativos y espaciales pudieron llegar a corresponderse con planteamientos litúrgicos hispanos y cuáles con romanos no es tarea sencilla⁸⁶⁷, si bien consideramos que existen algunos aspectos en las campañas artísticas

y en el himno *O Dei Verbum*). LÓPEZ ALSINA F. (2013), pp. 308-309. Sobre la fiesta de Santiago en la viaja liturgia hispana véase PÉREZ DE URBEL J. (1954), “El Antifonario de León y el culto de Santiago el mayor en la liturgia mozárabe”, *Revista de la Universidad de Madrid*, 3, p. 5-24. Esta hibridación litúrgica ha sido estudiada en otros ámbitos geográficos, por ejemplo, a través del *Liber ordinum* (RAH 56), procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla. DESWARTE T. (2013), “Un manuscrit liturgique à la croisée des mondes hispanique et romain: le *Liber ordinum* RAH 56 (fol. 0-1)” en HERBERS K., LÓPEZ ALSINA F., ENGEL F., *Das begrenzte Papsttum: Spielräume päpstlichen Handelns, Legaten, delegierte Richter, Grenzen*, Berlín, pp. 43-64.

⁸⁶⁶ En este sentido la obra de E. Palazzo es absolutamente fundamental. Una verdadera definición del método puede consultarse en PALAZZO E. (2010), “Art et Liturgie au Moyen Age. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique”, *Anales de Historia del Arte (II Jornadas Complutenses de Arte Medieval)*, Número Extraordinario (1), pp. 31-74, en línea <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010031A/30777>>. Consultado el 10/10/17. Del mismo autor véase PALAZZO E. (2000), *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris. Véase también BLAAUW S. de (1991), “Architecture and Liturgy in Late Antiquity and the Middle Ages. Traditions and Trends in Modern Scholarship”, *Archiv für Liturgiewissenschaft*, vol. 33, pp. 1-34. Sobre el rito en la Edad Media véase SCHMITT J. C. (1999), “Rites”, en SCHMITT J. C., LE GOFF J. (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, p. 969-984. En la historiografía española E. Carrero ha dedicado numerosos trabajos a la arquitectura y la liturgia. Sirvan como ejemplo algunos de los más recientes: CARRERO SANTAMARÍA E. (2013), “El altar mayor y el altar matinal en el presbiterio de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, n.º. 8, pp. 19-52, en línea: <https://www.uniovi.es/reunido/index.php/TSP/article/view/10166/9825>. Consultado el 12/10/17. CARRERO SANTAMARÍA E. (2012), “Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The “Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, n.º 5, pp. 468-488. En el caso de la catedral compostelana véase también CHAO CASTRO D. (2011), “La concreción litúrgica en el santuario apostólico medieval: preladados y capitulares como referentes para el corpus ceremonial, ritual y festivo”, en YZQUIERDO PEIRÓ R. (dir.), *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, pp. 142-178.

⁸⁶⁷ Se ha planteado una interesante y aceptada teoría acerca de la influencia de usos litúrgicos hispanos en los relieves navarros de San Miguel de Villatuerta del siglo X, en los que se representaría una ceremonia del ordo hispano godo: el ritual establecido cuando el monarca partía a la guerra recogido en la liturgia hispánica. SILVA Y VERÁSTEGUI S. (1984) pp. 158-160. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. (1996), «Creación de imágenes al servicio de la monarquía», en MARTÍN DUQUE Á.J., (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, p. 195-198. POZA YAGÜE M. (2004), “El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta”, en BANGO TORVISO I. (ed.), *Sancho el mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, II, Pamplona, pp. 624-625. MIRANDA GARCÍA F. (2011), “Sacralización de la guerra en el siglo X. La perspectiva pamplonesa”, *Anales de la Universidad de Alicante. Revista de Historia Medieval*, n.º 17 (*Guerra Santa peninsular*), pp. 225-243, en línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25662>. Consultado el 13/10/17. Ya en cronologías románicas se han planteado valores litúrgicos hispanos para la pila bautismal de San Isidoro de León, cuya iconografía tendría matices propios de la liturgia hispana, en cuyas fuentes textuales en buena medida se han

que pueden resultar sintomáticos por su posible valor litúrgico significativo⁸⁶⁸. De manera específica nos detendremos en tres aspectos concretos que entendemos que pueden ser vinculados con contenidos de la liturgia hispánica: la espacialidad y planimetría de Rebordáns, los temas representados en el antependio de Mondoñedo, y la insistencia en la iconografía de la degollación de san Juan Bautista tanto en una como en otra iglesia.

En la arquitectura de la iglesia de Rebordáns llama profundamente la atención algunas de las elecciones tomadas para su planta. Por un lado, resulta del todo retardataria la hipotética cabecera original⁸⁶⁹ de tres ábsides con testeros rectos alineados, pues parece corresponderse con un carácter más propio del mundo asturiano que de las experiencias netamente románicas. Este mismo conservadurismo planimétrico viene dado, en nuestro criterio, por las “capillas” laterales descritas por la historiografía del siglo XIX y corroboradas recientemente por la arqueología: como ya ha sido señalado, estas estructuras pudieron tener la función de capillas al menos durante los siglos XVI al XVIII (momento en el que se destruyen), dedicadas a san Benito y san Lorenzo⁸⁷⁰, pero no es del todo seguro que dichos espacios tuvieran una misma función en el periodo estudiado. Si aceptamos la hipótesis para la cabecera propuesta por I. G. Bango, estaríamos ante una iglesia cuyos modelos están en la arquitectura altomedieval, por lo que quizá estas capillas deban entenderse también en este contexto. Por lo tanto, y tal y como ya hemos adelantado, ¿no es posible que estas estancias se correspondan con aquellos espacios denominados por la documentación como *Sacrarium* /*Secretarium* y *Thesaurum*/*Donarium*? De nuevo nos encontramos ante una encrucijada cuya solución se encuentra lejos de ser definitiva, y quizá

inspirado. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007), p. 33. Por su parte, A. Franco considera que la cruz ebúrne de Fernando I y Sancha presenta un programa iconográfico que se encuadraría en la liturgia de difuntos visigótica contenida en el *Liber Ordinum*. FRANCO MATA A. (2006), “Liturgia hispana y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI”, *Codex Aquilarensis*, nº 22, pp. 92-145. Finalmente, en el conjunto pictórico del Panteón de Reyes de San Isidoro de León se encontrarían ecos del ciclo temporal hispano que se origina en Adviento y finaliza en Pentecostés, KLINKA E. (2007), “L’affirmation d’une nouvelle dynastie. Le pantheon royale de Saint-Isidore de León”, *e-Spania*, s. p., en línea: <http://e-spania.revues.org/19260>. Consultado el 20/10/17. Como primeros y provisionales resultados de esta tesis doctoral han sido publicados dos artículos en los que son planteadas las posibles implicaciones litúrgicas hispanas del ciclo de imágenes mindoniense: CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016a) y CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016b).

⁸⁶⁸ Para un resumen sobre los elementos consustanciales de la liturgia hispana véase DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1995), “Textos litúrgicos mozárabes”, en VV.AA, *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, pp. 105-115. VIVANCOS GÓMEZ M. C. (1995), “Los manuscritos y la liturgia hispánica”, en VV.AA, *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, pp. 105-115. PINELL I PONS J. (1998), *La liturgia hispánica*, Barcelona.

⁸⁶⁹ BANGO TORVISO I. G. (2012), p. 998.

⁸⁷⁰ Recuérdesse que esta advocación ya está presente en la documentación de la iglesia del siglo XI.

solamente nuevas y sistemáticas excavaciones, con sus correspondientes estudios analíticos, puedan ayudar a dilucidar estos supuestos. Pero, de poder corroborarse, resultaría de un gran interés la pervivencia de tipologías arquitectónicas altomedievales en cronologías románicas en Galicia, lo que podría hipotéticamente explicarse por medio de dos opciones:

- 1- Que la elevación de la iglesia se produjese antes del concilio de Burgos y que por tanto su arquitectura respondiese a criterios litúrgicos hispanos.
- 2- Que nos encontremos ante un edificio construido después del mencionado concilio que, por atavismo, tradición o incluso rebeldía, mantenga aun preceptos de los usos culturales hispanos.

Sea cual sea la respuesta —en nuestra opinión la iglesia pudo elevarse durante el mandato de Auderico entre 1072 y 1095, lo que hace muy difícil que esta arquitectura esté influenciada por una nueva liturgia—, cabe recordar que, en palabras de E. Carrero, es fundamental que los historiadores del arte *evitemos en la medida de lo posible ligar mecánicamente tipologías planimétricas a determinados usos litúrgicos*⁸⁷¹. En nuestra opinión la arquitectura de Rebordáns emplea modelos indeterminados, pero en cualquier caso afines a iglesias como las de San Pedro de la Nave o Santiago de Peñalba (en este caso el paralelo se encuentra en las estancias laterales y no en la cabecera). Sin embargo, la persistencia de una tipología habitual en la arquitectura prerrománica no establece directamente un uso litúrgico del espacio de tipo hispano (¿acaso no siguieron empleándose para el culto las iglesias monásticas de San Pedro de la Nave y Santiago de Peñalba entre otras muchas tras la unificación del rito?), y consideramos por tanto que la prudencia debe llevarnos a entender la arquitectura de este periodo desde un enfoque transicional y en relación a la variabilidad funcional de los espacios⁸⁷².

Sin embargo, quisiéramos hacer notar un dato para la reflexión: de entre los santos invocados en el documento del rey García se mencionan, en este orden, a san Lorenzo, san Sixto y san Hipólito. La memoria de los dos primeros se une de manera

⁸⁷¹ CARRERO SANTAMARÍA E. (2015), p. 248.

⁸⁷² En los capítulos referidos a la arquitectura de Mondoñedo y de Rebordáns insistimos en que, en nuestra opinión, las plantas son levantadas *ex novo* en el siglo XI pero siguiendo planteamientos conceptuales altomedievales. En este sentido quizá se pueda entender la estrechez de la nave de Mondoñedo, pero indudablemente la articulación de su cabecera con tres hemicírculos supone una “modernización” de lo visto en Rebordáns. Otra duda surge con respecto a la actual sacristía: ¿pudo quizá existir un espacio de similares características adosado al muro septentrional, guardando así la habitual simetría en este tipo de estancias anexas?

exclusiva en el calendario litúrgico hispano en su celebración el día 10 de agosto y, además, *se tiende a fundir en la Liturgia Hispana la fiesta de Hipólito con la de Sixto y Lorenzo* (en el ordo romano se conmemora el día 11 de agosto)⁸⁷³. Ante este valor específico de los santos Lorenzo, Sixto e Hipólito en el rito hispano, surge la duda de si su presencia en la dedicación de la iglesia en el siglo XI puede ser un síntoma más de unos conceptos litúrgicos ajenos a la reforma.

Siguiendo en el ámbito del santoral, quisiéramos hacer hincapié en la importancia que en estos ciclos parece tener la imagen de san Juan Bautista. En el capítulo correspondiente a la escultura de la iglesia de Rebordáns recogíamos las opiniones de algunos de los historiadores que, siguiendo lo planteado inicialmente por I. G. Bango Torviso, otorgan un mensaje de tipo bautismal a esta representación e, incluso, se ha llegado a plantear la posibilidad de que esta pudiese marcar el lugar de la pila en el templo. No cabe duda de la importancia central del Precursor en relación al bautismo, pero de querer aludirse a este sacramento, ¿por qué no representarlo directamente en relación al bautismo de Cristo (como, por otra parte, se estaba haciendo en una cronología similar y en una geografía cercana en la pila bautismal de San Isidoro de León, donde el bautismo se llegó a representar incluso por dos veces, como ha planteado E. Fernández?).

En nuestra opinión, el ideólogo de este imaginario no buscaría transmitir –al menos en un primer nivel de lectura– una significación bautismal, sino más bien un discurso de tipo penitencial. Más allá de las significaciones concretas, ya planteamos anteriormente que la imagen específica de la degollación tiene antecedentes en la miniatura hispana, como viene a probar su inclusión en el Antifonario de la catedral de León, un libro que, recordemos, contiene las celebraciones litúrgicas del rito hispano. En dicho rito, la figura de san Juan Bautista es de una importancia central, y a él se le dedican hasta tres festividades en el calendario: *el domingo precedente a su nacimiento* (*In Dominico qui praecedit Nativitatem sancti Ioannis Baptistae*), *el día de su nacimiento* (*In diem nativitatis sancti Ioannis Baptistae*) y *el de su decapitación* (*In diem Decollationis sancti Ioannis Baptistae*)⁸⁷⁴. Esta última festividad incide especialmente

⁸⁷³ FERRER Y GRENECHE J. M. (1995), *Los santos del nuevo Misal hispano-mozárabe*, Toledo, p. 94. Quisiera agradecer a la investigadora M. Cendón el haberme puesto en la pista de esta interesante cuestión.

⁸⁷⁴ IVORRA ROBLA A. V. (2010), “San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe”, *Hispania Sacra*, LXII, pp. 375-405, para la nota p. 377.

en el carácter penitencial y, muy especialmente, en el martirial, ya que para esta tradición litúrgica san Juan es considerado modelo para los mártires, los monjes y ascetas⁸⁷⁵.

Esta relevancia del santo en el culto hispánico no explica por sí solo la presencia e insistencia de su representación en Rebordáns y Mondoñedo. Como hemos visto, la representación del cenáculo de Herodes y del martirio de Juan Bautista no es patrimonio exclusivo de los ámbitos geográficos peninsulares y el mismo tipo de escena se encuentra en una importante nómina de ejemplos ultrapirenaicos. Por lo tanto, este carácter “global” de la escena imposibilita que hagamos una lectura cerrada por la que cenáculo y degollación se correspondan con unos usos litúrgicos hispanos. En cualquiera de los casos, si quisiéramos hacer notar lo temprano de la cronología de estos capiteles (ca. 1070-1100) con respecto a otros ejemplares europeos y, además, si estableciésemos una línea temporal para la aparición de esta iconografía en el cristianismo occidental (dejando a un lado el bizantino *Codex Sinopensis* conservado en la Biblioteca Nacional de Francia) es en la miniatura leonesa mencionada, en donde hemos localizado el ejemplo más temprano de la escena de la degollación de San Juan Bautista.

Insistimos en que estos argumentos por sí mismos no suponen una prueba de que la representación deba asociarse a una liturgia en concreto, pero quizá sí sean un síntoma que nos hable de un proceso en la génesis de este tipo de imágenes románicas que se explique desde ambientes culturales autóctonos y no necesariamente foráneos y relacionados con las categorías de “arte de peregrinación” o “arte lombarda”. Dicho de otro modo, una imagen de este tipo resulta culturalmente comprensible en un ámbito hispano, lo que no impide que sea utilizada en otros (y quizá con otros valores semánticos) que, a la sazón, también son ámbitos cristianos. Al margen de esta polisemia visual, la imagen parece funcionar en relación a un receptor sacerdotal, quizá monástico, habida cuenta la marcada significación penitencial y de loa de la vida ascética que representa el Bautista en clara contraposición con el banquete de Herodes – idea reforzada, como hemos visto, por la propia escena del banquete del epulón y Lázaro– estableciéndose, por tanto, un discurso entre contrarios que, a nuestro juicio, pretendería adoctrinar al religioso y no tanto al “rústico”. No cabe duda, como bien ha

⁸⁷⁵ IVORRA ROBLA A. V. (2010), p. 376.

señalado M. A. Castiñeiras en sus diversos trabajos citados, que uno de los principios esenciales de la reforma gregoriana es la formación correcta del clero, pero creemos que, a tenor de las relaciones mencionadas de San Juan Bautista con la cultura hispánica previa, la imagen de su degollación no es prueba definitiva de la impronta de una mentalidad marcadamente gregoriana en Mondoñedo. En suma, entendemos que la apología visual del ideal del perfecto sacerdote no es privativa de la cultura gregoriana y que, quizá en este caso, la imagen pretenda incidir en un mensaje de tipo penitencial que no sería ajeno a la cultura autóctona⁸⁷⁶.

Precisamente, este vínculo entre el estamento sacerdotal y la cultura gregoriana nos lleva a la última de las piezas a analizar en este punto. En el problemático discurso iconográfico del antipendio de Mondoñedo, el uso de vestimentas litúrgicas por parte de todos los personajes ha sido uno de los aspectos que sin duda más ha llamado la atención de los estudiosos de la pieza. Como apuntamos diversos momentos de este trabajo, M. A. Castiñeiras planteó que este aspecto sea muestra directa de los preceptos gregorianos por los cuales se deber regular y dignificar el ejercicio del sacerdocio. Sin descartar esta hipótesis, entendemos que la utilización de las vestimentas litúrgicas en el relieve puede explicarse, también, como parte de la abundante tradición figurativa altomedieval, y no solamente en relación a la cultura visual de la reforma.

Al margen de la problemática de los ropajes, mayor acuerdo ha existido en identificar el sentido genérico de la escena por su carácter apocalíptico, que se habría inspirado, hipotéticamente, en las miniaturas de un supuesto beato galaico perdido. Esta posibilidad podría llevar a pensar que el antipendio fuese un objeto litúrgico para el rito hispano (habida cuenta que los beatos nacen en este contexto litúrgico) pero la copia de estos manuscritos hasta el siglo XIII, en el que el ordo romano estaba consolidado, y la existencia de beatos producidos en realidades litúrgicas no hispanas (beatos de Saint-

⁸⁷⁶ Resultan en este sentido interesantes las palabras de J. M. Andrade respecto a la tradición penitencial del siglo XI hispano: *En definitiva, en la práctica penitencial, como en tantos otros aspectos de la vida eclesiástica y aun social, el Noroeste de la Península Ibérica en el siglo XI se muestra como un ámbito esencialmente conservador de sus tradiciones. Incluso en un libro penitencial como el cordobés, que por definición incluye toda una serie de elementos e influencias extrapirenaicas, se advierte la fuerte presencia de los elementos más característicos de la tradición hispánica.* ANDRADE CERNADAS J. M. (2002a), p. 38.

Sever y Ginebra) obligan a la prudencia⁸⁷⁷. Además, como señaló J. Williams en el último de sus estudios:

(...) The Commentary was not useful liturgically, for it divided the text of the Apocalypse in a way that did not correspond to the Easter readings of the mass in the Hispanic rite. However, a Silos lectionary (London, BL, MS Add. 30848) for the Roman rite appropriated Apocalyptic texts from the Commentary for readings on the four Sundays after the Easter octave (...)⁸⁷⁸

Por ello, creemos que resultaría imprudente asociar exclusivamente la imagen de los beatos –y, por lo tanto, su pervivencia en los ejemplos escultóricos estudiados– con lecturas litúrgicas concretas, ya que se trata de un objeto cultural adaptable a diferentes realidades⁸⁷⁹. Esta cautela en lo litúrgico, no impide que el relato visual de Mondoñedo sea, en nuestro juicio, pueda ser entendido más como un eslabón de una larga tradición visual hispana⁸⁸⁰, que como la prueba figurativa de la adhesión de esta diócesis a los planteamientos litúrgicos y culturales que Roma empezaba a imponer (no sin problemas como hemos visto) en los reinos cristianos de la Península Ibérica.

A modo de concisa conclusión, creemos que las elecciones visuales y arquitectónicas expuestas, si bien no prueban un uso litúrgico hispano para los espacios eclesiásticos, al menos mantienen la duda abierta y, en cualquier caso, explicitan el mantenimiento de figuraciones y espacios cuyo modelo pudiera encontrarse en la Alta Edad Media y no tanto en las influencias foráneas.

3. Modelos y “fluencias”. El referente clásico

En el capítulo dedicado al recorrido historiográfico sobre el arte y la reforma gregoriana incidimos en que una de las ramas de los supuestos *Dictatus Papae* de las

⁸⁷⁷ En nuestros primeros trabajos apuntamos hacia la posibilidad de que fuese este un objeto litúrgico hispano, actualmente matizamos estas afirmaciones. CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016a), pp. 265-275. J. Cabanot ha llegado a preguntarse si el rito hispano pudo llegar a ser empleado en la abadía de Saint-Sever durante la Alta Edad Media. CABANOT J. (2014), pp. 43-45.

⁸⁷⁸ WILLIAMS J. (2017), pp. 26.

⁸⁷⁹ Sirva como ejemplo esclarecedor de la longevidad práctica de estos textos (al margen de las especificidades litúrgicas) su lectura en algunos refectorios monásticos en cronologías posteriores a la Edad Media. WILLIAMS J. (2017), pp. 26. Véase también WALKER R. (1998), *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, Londres, p. 88.

⁸⁸⁰ Recordemos que un tema de carácter apocalíptico, también presumiblemente inspirado en los beatos, se encuentra en el capitel de los sonadores de Rebordáns (capitel nº 5)

imágenes, que ya había desarrollado por si misma una corriente de investigación propia (dentro y fuera de los marcos cronológicos de la reforma), es la relación que el arte del siglo XI ha tenido con la Antigüedad. En el contexto gregoriano, la búsqueda del referente antiguo se fundamenta en un proyecto de legitimación político-religiosa por el que el obispo de Roma establece una directa relación con la idea del pasado romano, especialmente, con aquellos referentes míticos del imperio romano cristiano simbolizado en la figura de Constantino y su gobierno. En consecuencia, el arte gregoriano vendría a ser un arte netamente romano en el más amplio de los sentidos.

Con este espíritu fue acuñado por S. Moralejo el concepto de arte “hispano-languedociano” como una adjetivación para aquellos elementos temáticos y formales de ascendencia clásica que se encuentran como modelo en el desarrollo del nuevo lenguaje románico⁸⁸¹. Partiendo de los estudios de este autor, recientemente F. de Asís García ha puesto el valor en los conceptos *variatio* y “fluencia”, en el proceso de creación románico basado en el binomio modelo/copia:

(...)el concepto de “fluencia”, que se revela mucho más apto para discutir los grados de afinidad presentes entre unas obras y otras al no establecer una jerarquía ni atribuir un rol eminentemente pasivo a la creación derivada, problemas que sí entraña el manido y cómodo término de “influencia”. De otro lado, el reconocimiento de la *variatio* como principio creativo fundamental de la actividad artística románica; a saber, la elaboración sobre esquemas previos que posibilita múltiples soluciones generadas a partir de un tipo inicial. (...) ⁸⁸²

Una vez esbozado este marco teórico, cabe preguntarse cuáles son las “fluencias” y cuales los esquemas previos de generación de espacios e imágenes en el primer románico de Galicia. Indudablemente, la catedral compostelana jugó un papel nuclear en la conformación del “hispano-languedociano”, siendo, junto a Toulouse, uno de los extremos de la hipótesis estilística⁸⁸³, sin embargo, ¿es el modelo clásico el referente para San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns?

⁸⁸¹ La reflexión sobre las vías de emisión y recepción de los modelos románicos fue también estudiada por el investigador gallego MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986), pp. 89-112.

⁸⁸² GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2016), “Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón”, en HUERTA HUERTA P. L. (ed.), *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, pp. 47-79, para la nota p. 48.

⁸⁸³ En los últimos años muchos de los preceptos de S. Moralejo han sido retomados por F. Prado. PRADO VILAR F. (2008), “*Saevum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”,

Si atendemos a los criterios de estilo, vemos que los conjunto plástico de Mondoñedo y Rebordáns –con una afinidad formal palpable– están muy lejos de la *precoz vocación al bulto redondo, característica de toda la escultura hispánica del momento* y del *relieve aplastado, de modelado sutil, que encontramos en las metopas de Jaca*, características que para S. Moralejo eran consustanciales al “hispano-languedociano” que vendrían a explicarse desde el diálogo con la relivaria clásica (con el célebre sarcófago de Husillos y el estilo Jaca-Fromista como arquetipo de estas relaciones)⁸⁸⁴. Frente a este concepto escultórico basado en la plástica clásica, en Mondoñedo y Rebordáns se desarrolla una figuración que, como apuntamos en el capítulo correspondiente, se caracteriza por su esquematismo, su tendencia a la abstracción y por una fuerte expresividad que, en suma, se encuentra en las antípodas de los valores formales de la tradición grecorromana. A lo largo del presente trabajo hemos insistido en diferentes puntos acerca de las enormes similitudes iconográficas entre la escultura de los templos tudense y mindoniense, y la rica tradición miniada de los códices hispanos altomedievales. Creemos que las características formales del taller quizá puedan entenderse en este mismo diálogo y que, por lo tanto, la estructura de “fluencias” y modelos para estos talleres no se encuentre en lo clásico sino más bien en la figuración altomedieval.

En consecuencia, este eje referencial entre lo “prerrománico” y lo “románico” se escaparía de la política reformista de las imágenes por la que la Antigüedad es el referente. En este sentido resulta sugerente recuperar algunas de las ideas de M. Schapiro sobre la convivencia –ejemplificada a través del monasterio de Santo Domingo de Silos– de unos recursos visuales propios del lenguaje románico europeo (obras escultóricas)⁸⁸⁵ con otros de los que el investigador aun denominaba “arte mozárabe”, presentes estas últimas en el beato producido en el *scriptorium* silense a finales del siglo XI. Para el historiador del arte norteamericano, la pervivencia del “estilo mozárabe” en la copia de un beato producido ya en cronología románica, podría justificarse como un homenaje a las formas mozárabes en el contexto de las

Goya: *Revista de arte*, pp. 173-199. PRADO VILAR F. (2011), “*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 281-316.

⁸⁸⁴ Para ambas citas textuales véase MORALEJO ÁLVAREZ S. (1976), p. 431.

⁸⁸⁵ Sobre el valor como modelo de la escultura silense y la generación de un “estilo” véase BOTO VARELA G. (2000), *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos, especialmente pp. 189-290.

modificaciones litúrgicas⁸⁸⁶. En el ámbito de la arquitectura nos movemos en unos parámetros ciertamente similares ya que, a la luz de lo explicitado previamente, en el modo de concebir el espacio arquitectónico de las iglesias objeto de estudio sigue habiendo un mayor peso de la tradición que de la idea de la basílica romana, como modelo paradigmático de la reforma⁸⁸⁷.

Si aplicamos esta metodología de la “iconografía del estilo” y aceptamos la idea de que el denominado arte gregoriano es un arte pretendidamente clásico, ¿podemos hablar de arte y reforma para unos conjuntos plásticos como los de Mondoñedo y Rebordáns que parecen inspirarse en un imaginario y en unas formas autóctonas cuyos valores estéticos no son estrictamente clásicos⁸⁸⁸? En nuestra opinión, los ciclos de imágenes de ambas iglesias gallegas se mueven más bien en el ámbito cultural de la neogotización o neovisigotización, que ya en lo artístico ya había tenido un importante impulso en el siglo X⁸⁸⁹, y que en los años finales del siglo XI vivía un verdadero resurgimiento tras la llegada de las reliquias de San Isidoro a León en 1063 y de la conquista de Toledo en 1085.

Los motivos que pueden llevar a una serie de conjuntos monumentales a optar por unas soluciones formales y discursivas u otras no es sencillo de determinar. Quizá, estemos solamente ante pervivencias involuntarias propias de los periodos bisagra de la historia del arte, pero tal vez, en las iglesias gallegas se esté produciendo una respuesta

⁸⁸⁶ SCHAPIRO M. (1939), pp. 313-374. J. Williams, por su parte, ha planteado que esta elección formal sea debida a la situación provincial del *scriptorium* de Silos. WILLIAMS J. (2003), “Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style”, *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 3, pp. 442-468. La influencia de la estética llamada mozárabe ha sido invocada en numerosas ocasiones para las columnas del portal occidental de la Sé Velha en Coimbra, región “indigenista” como vendría a probar la copia tardía de un beato como el de Lorrão. Estas afirmaciones deben tomarse con cautela ya que, como ha demostrado, la investigadora L. Rósas, el aspecto actual de esta parte de la catedral conimbricense es fruto de una importante restauración del siglo XIX. RÓSAS L. M^a CARDOSO (1995), *Monumentos pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro*, vol. 1, pp. 216-247. El ejemplo portugués apela de nuevo a la prudencia necesaria ante la adjudicación de ciertas categorías de estilo a las realidades artísticas y las consiguientes lecturas político-religiosas.

⁸⁸⁷ Para un estado de la cuestión acerca del nacimiento de las basílicas cristianas véase BLAAUW S. de (2016), “A classic question: the origins of the church basilica and liturgy”, en VV.AA, *Acta XVI Congressus Internationalis Archeologiae Christianae Romae (22-28.9.2013). Costantino e i costantiniani. L’innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, Roma, pp. 553-563.

⁸⁸⁸ Mención aparte sería el propio diálogo que la Alta Edad Media estableció con lo clásico y las reinterpretaciones que en ella se dieron. Sirva como ejemplo: MORÁIS MORÁN J. A. (2009), “El valor clásico de la arquitectura asturiana (siglo IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición “antiquizante” hispanovisigoda y la carolingia, *Anales de historia del arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, nº extra 1, pp. 233-246.

⁸⁸⁹ BANGO TORVISO I. G. (1979), “El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de las ciudades y los templos”, *Revista de ideas estéticas*, nº 148, pp. 35-54. SILVA Y VERÁSTEGUI S. (1981), “Neovisigotismo iconográfico del siglo X. Ordo de celebrando Concilio”, *Goya: Revista de arte*, nº 164-165, 1981, pp. 70-75.

consciente contraria a unas renovaciones que se estaban introduciendo (presumiblemente desde Compostela) que llevaron a los ideólogos de las empresas monumentales de Rebordáns y Mondoñedo (¿Auderico y Gonzalo?) a optar por una defensa de la tradición hispánica. En esta hipotética opción pudo jugar un papel fundamental la restitución de la diócesis de Braga ya que, especialmente en el caso de Mondoñedo, esta nueva situación suponía una pérdida de poder *de facto* tras la devolución de la dignidad dumiense a la diócesis portuguesa⁸⁹⁰. A esta retahíla de supuestos, podríamos sumar la común pérdida de la dignidad episcopal por parte de ambas sedes en el siglo XII. En ella resulta llamativa la participación, más o menos directa, de las comunidades de agustinos, verdaderos “brazos ejecutores” de la reforma romana. Quizá esta pérdida sea parte de la nueva política territorial reformista, pero ¿es posible que el traslado se deba también a la necesidad de unos nuevos espacios adaptados a una nueva liturgia y que, en consecuencia, las iglesias de Rebordáns y Mondoñedo fuesen insuficientes en términos del nuevo rito⁸⁹¹?

Las respuestas a esta y otras preguntas han de quedar necesariamente en suspenso, y solamente pueden plantearse a modo de hipótesis ante la falta de información definitivamente concluyente. Pero, a pesar de estas limitaciones, parece que los indicios son lo suficientemente fuertes como para al menos descartar que nos encontremos ante campañas artísticas que se puedan enmarcar sin problemas en los preceptos estéticos y discursivos gregorianos, que A. C. Quintavalle exponía a través de sus ficticios *Dictatus Papae* de las imágenes.

Finalmente, la reforma llegará a los discursos monumentales del territorio gallego en la magna obra de la catedral apostólica de Santiago, cuya arquitectura y escultura marcarán la pauta de los siglos venideros pero que en su estricta cotidianeidad supusieron una verdadera y sobresaliente excepción.

⁸⁹⁰ Ante esta hipótesis nos preguntamos si la campaña escultórica de Mondoñedo no pueda encuadrarse en un verdadero *tour de force* entra esta sede y Braga que recordemos, “reclamaba” también la dignidad dumiense por medio de la imagen con la realización del sepulcro de San Martín de Dumio. En este contexto resulta tentador plantear que la figura central del registro inferior, vestida como un sacerdote, sea la propia imagen de San Martín. En este sentido nos hemos pronunciado en un artículo pendiente de publicación: CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (en prensa).

⁸⁹¹ La misma cuestión fue planteada para la sede tudense por LÓPEZ ALSINA F. (2006b), p. 73.

4. Compostela y ¿el triunfo de la reforma?

A modo de epílogo, y aunque en la introducción de este trabajo avanzábamos que Compostela quedaba fuera de nuestro estudio, quisiéramos establecer unas muy breves pinceladas sobre el alcance de la reforma gregoriana en la gran empresa de la catedral de Santiago. En diferentes puntos de nuestro estudio señalamos como para el conjunto de la historiografía la Iglesia de Santiago, de manera muy clara en tiempos de Gelmírez, se posiciona en el “bando romano” en aras de la consecución de las mayores dignidades, alcanzadas en 1120 con la concesión del palio por parte de Calixto II a Diego Gelmírez, convirtiéndolo así en el primer arzobispo de la historia de la diócesis.

La empresa monumental de Compostela es novedosa en casi todos sus aspectos y en ellas se cumplen muchos de los preceptos renovadores de los que hemos venido hablando: aplicación de un modelo basilical claro, sistematización del empleo de la escultura monumental, vocación didáctica y ejemplarizante de la misma por medio de los portales historiados, nuevas iconografías reformistas, etc⁸⁹². Junto a estos elementos, existe en nuestra opinión otro factor, no siempre suficientemente ponderado, que ubica a la iglesia de Santiago de Compostela en el ámbito de la ruptura y las reformas. La concepción volumétrica, así como la escala y el tamaño de su arquitectura, hacen de Compostela un hito en el paisaje monumental gallego de su tiempo que estaba dominado por una escala arquitectónica de unas dimensiones mucho más reducidas. Esta afirmación visual de la Iglesia como institución a través de la iglesia como edificación es una característica que de nuevo se ha puesto en relación con los aires renovadores de la segunda mitad del siglo XI:

(...) l’expression d’aménagements idéologiques liés à l’affirmation de l’Eglise comme institution vouée au contrôle des hommes et à leur fixation sur le terre en des points bien définis (lieu de l’assemblée, cimetière, paroisse). Le phénomène de “personnalisation” mis en valeur a pour objet

⁸⁹² Sobre lo gregoriano en Compostela remitimos especialmente a CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996), pp. 307-332, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011) y NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2011). Recordemos que en tiempos de Gelmírez llega a la catedral una copia del *Polycarpus*, regalada por el cardenal Gregorio, titular de la iglesia de San Crisógono en Roma. La llegada de este libro de cánones a Santiago se ha entendido como una prueba de la voluntad del prelado de reformar su iglesia en relación a los preceptos gregorianos. Por lo tanto, ¿necesitaría una iglesia ya reformada de un libro de estas características? Sobre este libro véase NODAR FERNÁNDEZ V. (2010), “Polycarpus”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán, pp. 354-355.

d'affirmer l'autorité de l'Église comme structure de domination en installant
l'église comme "bâtiment d'exception" dans le paysage social (...) ⁸⁹³

A pesar del carácter netamente reformista de la empresa compostelana desde sus orígenes, quisiéramos finalmente destacar un par de elementos que consideramos conservadores en la primera campaña (1075-1088) coincidente con el gobierno de Diego Peláez. En la abundante colección de capiteles del espacio de la girola existen una serie de ejemplares que comparten iconografía: un cuadrúpedo muerde en el cuello a un ave. La escena se encuentra hasta en cuatro ocasiones, dos en el interior de la girola (en la ventana abierta en el muro entre las capillas de San Juan y del Salvador, y en la ventana del muro entre la capilla de Santa Fe y el crucero ⁸⁹⁴) y dos en el exterior en las ventanas de la capilla de San Juan. La tradición literaria de este tema se remonta a la antigüedad clásica ⁸⁹⁵, pero la visual tiene ejemplos de nuevo en la iluminación de los beatos, como ya defendió J. Yarza, quien vio en estos capiteles una trasposición de imágenes como la del fol. 197r del Beato de Fernando I (Biblioteca Nacional, Vit. 14, 2) ⁸⁹⁶. En consecuencia, en la "reformada" Compostela, se encuentra otra muestra de la vigencia de la miniatura altomedieval como modelo para la creación de la imagen románica.

El segundo, y último, de los aspectos en los que nos quisiéramos detener es la capilla del Salvador, la central de la girola y la más antigua del conjunto. Uno de los aspectos más llamativos de la misma es la extraña elección de una cabecera con testero recto en un conjunto edilicio que desarrolla de manera masiva el hemiciclo en sus capillas. En alzado, el exterior de este muro de cierre recto –actualmente oculto por las obras barrocas pero conocido a través de los grabados de J. Vega y Verdugo– destaca por el uso de un sistema triple de arcuación mural en el que se alternan arcos ciegos de medio punto con arcos en mitra. Parte de la historiografía ha querido ver en este muro una huella más de los talleres de Auvergne que están actuando en la primera

⁸⁹³ IOGNA-PRAT D (2006), *La maison Dieu. Une histoire monumentale de l' Eglise au Moyen Âge*, París, p. 359.

⁸⁹⁴ Esta segunda imagen responde a los mismos parámetros e iconográficos de los maestros que trabajan en la primera fase compostelana, en una ventana levantada en una cronología posterior, presumiblemente en los años finales del siglo XI. Los motivos de esta anomalía no son del todo claros, pero quizá sea una pieza reutilizada de la primera campaña. Las fases de construcción tradicionales de estos compases iniciales de la catedral de Santiago están siendo objeto de revisión por parte de D. Chao. Queremos agradecerlo que nos haya dado acceso a estos materiales aún inéditos.

⁸⁹⁵ Véase NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), pp. 59-63.

⁸⁹⁶ El tema pervive en el románico tardío y puede observarse en una de las basas de las columnas de la Cámara Santa de Oviedo. YARZA LUACES J. (2001), p. 60.

campaña⁸⁹⁷, pero, en nuestra opinión, estas formas son perfectamente explicables desde una tradición edilicia que se remonta en lo clásico y que pervivió a lo largo de la Alta Edad Media: así encontramos esta articulación de paramentos en el teatro de Taormina en Sicilia, en los baptisterios de Lomello o Poitiers, en la iglesia de San Fructuoso de Montelios, o incluso en algunos ejemplos miniados como en la representación de las murallas de Toledo en el folio 142r del Códice Albeldense. En cuanto a su cronología⁸⁹⁸, el conjunto de la historiografía ha venido considerando que esta decoración se realiza durante la fase inicial de obras entre 1075 y 1088⁸⁹⁹.

Al hilo de esta posibilidad nos preguntamos de nuevo por los posibles modelos y, si teniendo en cuenta que la arquitectura prerrománica hispana conoció y empleó este modelo decorativo –San Fructuoso de Montelios, murallas de Toledo en el Albeldense– ¿no sería posible que la propia basílica de Alfonso III –aun en pie hasta 1112– hubiese proporcionado un referente a emplear? De ser acertada esta hipótesis el empleo de este modelo decorativo –y del propio perfil recto del ábside que sin duda alguna, por su excepcionalidad en el conjunto de la fábrica románica, se destaca como un elemento individualizador de esta capilla– se enmarcaría en una valorización consciente por parte del obispado compostelano de finales del siglo XI de su propio pasado monumental. La opción, si bien indemostrable por el momento, resulta cuanto menos factible en una cronología entre 1075 y 1088, en la que Compostela debía reivindicar su antigüedad frente a la advenediza Braga⁹⁰⁰.

Con esta última reflexión quisiéramos poner el foco en la necesidad de no imponer esquemas historiográficos encorsetados a los análisis de las realidades monumentales. En la capilla de Santiago se encuentra un modelo decorativo de

⁸⁹⁷ J. L. Senra ha puesto en relación esta decoración con la colegiata de Saint-Victor de Ennezat. SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), pp. 104-105.

⁸⁹⁸ CONANT K. J. (1983), *Arquitectura románica da catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, pp. 198 y 202-203. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1983), “Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant”, en CONANT J. K. (1983), *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, p. 226. Articulaciones similares pueden verse en los hastiales sur y norte, y en el testero interior del absidiolo axial de la cripta bajo el Pórtico de la Gloria. Resulta llamativo como parece existir un interés en rememorar este tipo decorativo en las diferentes fases de construcción de la catedral.

⁸⁹⁹ SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), p. 105.

⁹⁰⁰ El recuerdo de la basílica de Alfonso III se recoge en la *Estoria* de España de Alfonso X y formaba ya parte de las “reliquias arquitectónicas” y de la memoria monumental de la Península Ibérica del siglo XIII. RUIZ SOUZA J. C. (2014), “Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X y Pedro I ante las “reliquias arquitectónicas” del pasado en la construcción de la identidad de España. Historicismos antiguos”, en TEIJEIRA PABLOS D., HERRÁEZ ORTEGA M^a. V., COSMEN M^a. C. (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla*, pp. 219-230, Madrid, especialmente p. 227. ¿Acaso no podía la basílica de Alfonso III formar parte de las “reliquias arquitectónicas” del siglo XI?

ascendencia netamente grecorromana que fue empleado durante la Alta Edad Media. Por ello, no resulta fácil de determinar si este pequeño “renacimiento” en la capilla compostelana debe entenderse como un diálogo directo con la Antigüedad –en un territorio donde el patrimonio monumental romano no debía ser tan abundante como en otras latitudes– o más bien como un diálogo con su propio pasado altomedieval en aras de perpetuar la memoria monumental de Compostela. En consecuencia, el binomio arte románico/arte romano se revela en Compostela en toda su riqueza y complejidad, donde quizá la Antigüedad fuese entendida con unos límites menos definidos y más permeables que nuestra actual historia de los estilos.





Conclusiones

Iniciábamos este estudio con una cita de X. Barral en la que el investigador se preguntaba dónde están los límites entre lo que la ciencia histórico-artística ha considerado arte románico y el lugar que estas manifestaciones artísticas ocupaba en el imaginario de los hombres y mujeres que vivieron en la Edad Media. Quizá esta sea la mayor pregunta que un historiador del arte románico pueda hacerse y, sin duda, es la más ingrata de todas ellas, ya que está irremediablemente condenada a morir sin respuesta. En cualquier caso, movidos por la misma curiosidad y el espíritu inquisitivo que emana de esta cuestión fundamental, hemos pretendido con esta tesis doctoral plantear nuestra propia pregunta acerca del arte románico del territorio de gallego en el siglo XI: ¿es el románico de Galicia un arte de la reforma?

Para tratar de proporcionar algo de luz a esta cuestión, nos pareció fundamental entender el contexto socio-político en el que se desarrollaron el románico y la reforma gregoriana. Como hemos visto, esta cristalizó en el occidente peninsular por medio de la mediación de los legados papales y de una serie de monjes de la abadía de Cluny que, paulatinamente, fueron ocupando ciertas posiciones de poder —como el arzobispo Bernardo de Toledo—. Las ideas defendidas por estos religiosos renovadores fueron puestas en común con el resto del alto clero hispano en una serie de concilios, entre los que destaca el de Burgos de 1080, por su peso histórico, al haberse tomado en él la decisión de suprimir el antiguo rito litúrgico hispano. De la mano de esta actividad conciliar, se produjo una profunda reorganización eclesiástica que afectó especialmente al territorio de Galicia por medio de la restitución en 1071 del obispado de Braga —posterior arzobispado— y por el traslado *de iure* de la dignidad episcopal desde Iria a Compostela en 1095.

En paralelo a esta política proveniente del exterior peninsular se produjeron toda una serie de hechos que vinieron sin embargo a reforzar conceptos netamente hispanos —la llegada de los restos de san Isidoro a León en 1063 y la toma de Toledo en 1085— que generaron una suerte de neovisigotismo cultural y político, del que era partícipe una monarquía que, especialmente en tiempos de Alfonso VI, realizó un destacado equilibrio político entre los aires renovadores y la independencia de su *potestas*.

Una vez que planteamos sucintamente las dinámicas políticas en las que se enmarcaban las campañas artísticas a estudiar, entendimos que antes de iniciar nuestro análisis resultaba conveniente una exposición crítica de la corriente historiográfica en la que consideramos se inspira nuestra tesis doctoral. La idea del arte y la reforma “nace” con los trabajos de W. Weisbach sobre Cluny y de E. Kitzinger sobre Roma, si bien su gran desarrollo se produce a partir de los estudios de H. Toubert y A. C. Quintavalle. Estos y otros historiadores e historiadores del arte, han definido una gran parte del arte románico desde la premisa de que este nace como una respuesta cultural a los nuevos planteamientos religiosos y políticos dados en llamar “reforma gregoriana”.

Nuestra pregunta de si estas afirmaciones son aplicables al caso gallego no es pionera en este estudio, y algunos autores que nos preceden –M. Núñez, M. A. Castiñeiras, V. Nodar– le han dado ya respuesta, especialmente, en la aplicación del método al caso compostelano. Para ellos, y con los que coincidimos en gran medida, en Santiago se produce una ruptura, un cambio en los criterios estéticos y monumentales con respecto al pasado altomedieval hispano que, quizá tengan en los grandes portales del periodo gelmiriano su máxima expresión. La respuesta estaba dada: Compostela es un paladín de la reforma. Pero, ¿lo es todo el primer románico de Galicia? Con la intención de dar respuesta a esta cuestión –o al menos intentarlo– centramos nuestro análisis en los dos centros episcopales (ambos efímeros), al margen de la catedral de Santiago, que conservan un mayor número de vestigios del periodo. Seguidamente hemos procedido al estudio por separado de los discursos figurativos de ambas iglesias y de sus estructuras arquitectónicas.

En los conjuntos escultóricos, hemos podido constatar como existe una profunda carga de figuración en los espacios cercanos al presbiterio, si bien creemos que esto no es del todo concluyente ante los evidentes cambios de proyecto, ya que en origen la figuración ocupase quizá más lugares en el templo. El segundo aspecto definitorio de ambos conjuntos es su confusa iconografía, en la que conviven tipos representativos fácilmente identificables (degollación del Bautista, el rico epulón y Lázaro, etc.) con otras representaciones de significado desconocido y con muy escasos paralelos. En relación a estos posibles referentes, ha llamado poderosamente nuestra atención las grandes concomitancias entre la escultura de Rebordáns y Mondoñedo, y el universo figurativo de las miniaturas de la tradición hispana altomedieval. Además, creemos que los dos ciclos de imágenes son comprensibles en un discurso comunicativo cuyos

receptores serían más bien los miembros del clero –quizá con monjes compartiendo los espacios catedralicios– y no tanto el estamento de los rústicos. Finalmente, a pesar de que la mayor parte de los componentes temáticos de los relieves son retardatarios, la propia idea del capitel esculpido es una de las características definitorias del arte románico (si bien tengamos en cuenta que es una realidad que la Península Ibérica altomedieval conoció, como prueban los capiteles de San Pedro de la Nave).

En una dinámica similar, entre la tradición y la renovación se mueve el lenguaje constructivo de ambas sedes. Sin duda, los aspectos más novedosos se encuentran en la iglesia mindoniense, que opta por una planimetría de tipo basilical cuya cabecera triple con ábsides de perfil semicircular se integra espacialmente con el transepto, en cuyo crucero se encuentra un cimborrio, ciertamente excepcional para la arquitectura de la Galicia del periodo. En alzado, el elemento más innovador es la decoración de los paramentos bajo los aleros de los dos ábsides laterales por medio de una serie de arcuaciones ciegas de tradición catalano-lombarda, que encuentran también sus ecos en los ábsides de las iglesias de San Antolín de Toques y San Xoán de Vilanova. A pesar de estas innegables novedades, existen aspectos retardatarios en la fábrica de Mondoñedo: por un lado se emplean unas naves demasiado estrechas cuya explicación, como hemos visto, no puede encontrarse en el condicionante de un edificio prerrománico; y, por otro, la aparición de la gramática lombarda se produce en Galicia con un desfase cronológico de más de cincuenta años con respecto a otras latitudes. Por su parte, en Rebordáns nos encontramos con una arquitectura cuya concepción es netamente altomedieval, en la que solamente destaca como convencionalmente románico el hemiciclo del ábside central, si bien posiblemente pertenezca ya al siglo XII.

Planteadas estas cuestiones, consideramos que ambas iglesias basculan entre conceptos altomedievales y románicos que dificultan en demasía su encaje en las teorías gregorianas. En nuestra opinión, de entre los elementos conservadores hay dos muy significativos: una parte de los motivos iconográficos se relacionan –textual y visualmente– con libros litúrgicos hispánicos, en un momento de supresión de esta liturgia auspiciado por Roma; y, además, no existe un diálogo entre estos ciclos esculpidos y el referente visual clásico, que, como hemos visto, es uno de las principales dinámicas de la cultura visual gregoriana. Asimismo, hemos apuntado hacia como el papel de patronazgo de los obispos no puede enmarcarse indiscutiblemente en los

conceptos de la reforma e, incluso, resulta posible que estos prelados gallegos fuesen parte de una corriente reticente a los cambios reformadores.

A modo de epílogo, apuntamos también como en la capilla del Salvador de la catedral compostelana se produce un muy particular diálogo con la Antigüedad a través del filtro de lo altomedieval que, quizá, no deba entenderse tanto como una reivindicación del pasado romano en clave gregoriana, sino de un recuerdo del propio pasado monumental de la sede apostólica de Santiago. Esta hipótesis dibuja una Compostela pre-gelmiriana en la que quizá los valores gregorianos no estuviesen todavía del todo asumidos.

Los datos que puedan ayudar a explicar esta persistencia de lo altomedieval en estos ejemplos del primer románico de Galicia no son del todo concluyentes, y por supuesto no es posible afirmar con rotundidad si las sedes estudiadas son un ejemplo de obispados reticentes a la reforma. No obstante creemos que estas evidencias materiales no deben ser minimizadas, pues quizá sean una respuesta a los movimientos diocesanos que afectaban decisivamente a la vida de ambas sedes episcopales. La afirmación cada vez mayor de la singularidad compostelana y la recuperación de la gran estructura episcopal bracarense son, a nuestro juicio, el marco que ayudaría a explicar la pervivencia de una serie de factores figurativos y espaciales conservadores. Junto a la coyuntura política (en ocasiones quizá sobredimensionada, tanto del lado gregoriano como del indigenista), no debemos olvidar que las dinámicas culturales –más si cabe aquellas vinculadas a la religiosidad– se muestran habitualmente refractarias a los cambios profundos y, en consecuencia, quizá en Mondoñedo y Rebordáns estemos más ante una muestra de atavismo cultural y no tanto ante una resistencia ideológica consciente.

Ante lo expuesto, quisiéramos recuperar la pregunta con la que iniciábamos nuestro estudio: ¿son las campañas artísticas de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns un ejemplo de lo que se ha venido dando en llamar un “arte reformado” o, por el contrario, estamos ante muestras de una cultura conservadora y refractaria a los cambios?

La respuesta que podemos dar tras nuestra investigación es la siguiente: los espacios y las imágenes de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomé de Rebordáns son explicables en un momento de transición entre la cultura altomedieval hispana y el

incipiente lenguaje románico. En ambas iglesias existe un porcentaje lo suficientemente elevado de elementos vinculados con la tradición anterior que hacen casi imposible que hablemos de discursos artísticos de la reforma gregoriana. Esto, en cualquier caso, no prueba que ambas sedes sean contrarias a la reforma y partidarias de la causa indigenista, pero sí vienen a mostrar la convivencia de lenguajes arquitectónicos y figurativos en una Galicia a finales del siglo XI que, en nuestra opinión, podría definirse como una cultura artística de transición.

En los compases iniciales de este trabajo justificábamos la elección de un periodo cronológico entre 1075 y 1112. Estas dos fechas son, desde nuestra óptica, profundamente significativas por su simbolismo. La cultura artística de la Galicia del año 1075 seguía dominada por construcciones como la basílica de Alfonso III que ya no podía satisfacer las nuevas realidades culturales y culturales de Compostela, y terminaría dando paso a la elevación de un nuevo edificio eclesiástico que, en definitiva, sería una de las construcciones más excepcionales de la arquitectura de la Europa medieval. En el 1112 se produjo la demolición definitiva de iglesia asturiana (desmontes parciales ya se habían realizado en el año 1105) y con ella el final simbólico de unas artes y su manera de entender su relación con el poder. Tras 1112 se impondría la nueva cultura artística gelmiriana que dialogaría sin tapujos con la Roma de los papas, y con los supuestos *Dictatus Papae* de las imágenes que Gregorio VII y sus sucesores hipotéticamente idearon.

En el medio de estos hitos compostelanos se llevaron a cabo las empresas artísticas de Mondoñedo y Rebordáns, cuyo eje ideológico fluctuaría entre lo que llegaba como novedoso y su “glorioso” pasado, que comenzaba a languidecer ante el nuevo escenario de poderes episcopales. En este sentido, quizá las campañas artísticas de ambas sedes fuesen un último esfuerzo en la lucha por mantener unos privilegios de autonomía eclesiástica y solvencia económica que finalmente perdieron, o quizá sean los coletazos de una liturgia que también tendía a la extinción. Sea como fuere – insistimos en que puede que solo inercia cultural– el lenguaje artístico de las iglesias de Mondoñedo y Rebordáns termina con ellas.

Las primitivas sedes de los obispados de Mondoñedo y Tui perdieron su condición, y sus campañas artísticas ejercieron una nula influencia posterior. De este modo, cuando en 1112 se derrumbaba el segundo santuario compostelano, llegaba a

Mondoñedo un nuevo obispo partidario de la reforma –amparado por el mismísimo Gelmírez– y en ambas sedes, así como en el conjunto de Galicia, terminaba un modo de entender las artes propio del periodo altomedieval y comenzaba a triunfar un románico europeo que tuvo, en estas latitudes, su más sobresaliente expresión en los “gregorianos” portales de la catedral de Santiago de Compostela, y su canto de cisne en el Pórtico de la Gloria.



Conclusions

We started this study with a quote from X. Barral in which the researcher asked himself where are the limits between what Art History has considered Romanesque art and the place this artistic expressions occupied in the imaginary of medieval men and women. This may be one of the major questions that a Romanesque art historian can ask himself and, certainly, the most unrewarding, since it is inevitably sentenced to remain unanswered. In any case, driven by the same curiosity and inquiring spirit which comes from this fundamental question, through this dissertation we have tried to pose our own question about Romanesque art within Galician territory in the 11th century: is Galician Romanesque an art of the Reform?

In an attempt to shed some light on this question, we found essential the understanding of the socio-political context in which the Romanesque art and the Gregorian Reform were developed. As we have seen, this crystallised in the Western Peninsula through the intervention of both papal legates and a group of Cluniac monks that gradually occupied certain power positions, as in the case of archbishop Bernard of Toledo. The ideas defended by these renovator clergy were shared with the rest of the Hispanic high religious figures in a series of councils. Amongst them stands out the one held at Burgos in 1080 due to its historical relevance, as the decision of abolishing the ancient Hispanic liturgy was made there. Together with this conciliar activity, there was a profound ecclesiastical reorganization which specially affected Galician territory through both the restitution of Braga bishopric in 1071 (later becoming an archbishopric) and the *de iure* relocation of the episcopal seat from Iria to Compostela in 1095.

Along with these actions that came from outside the Peninsula a range of events were developed which, however, reinforced purely Hispanic concepts (the arriving of saint Isidore's relics to León in 1063 and the conquer of Toledo in 1085). All this generated a sort of cultural and political neovisigothism, shared by a monarchy which, especially in times of Alfonso VI, carried out a remarkable political balance between these renewing attitudes and the independence of its *potestas*.

Once we have briefly drawn the political dynamics in which the studied artistic campaigns are framed, we understood that before initiating our analysis it was convenient to critically approach the historiographical tendency in which we consider our dissertation is inspired. The idea of connecting art and Reform is “born” with the studies of W. Weisbach about Cluny and E. Kitzinger about Rome, even though its greater development comes from H. Toubert and A. C. Quintavalle studies. These and other art historians have defined a large part of Romanesque from the premise that it emerges as a cultural answer to the new religious and political proposals known as “Gregorian Reform”.

When questioning if this statement can be applied to the Galician case we are not pioneers, as there have been precedent authors (M. Núñez, M. A. Castiñeiras, V. Nodar) who have already given an answer, especially applying the method to Compostela. They believe, and we considerably agree with them, that Santiago represents a rupture, a change in the aesthetical and monumental criteria in relation to the early-medieval Hispanic past, finding, maybe, at the doors from the period of Gelmiréz its utmost expression. The answer was there: Compostela is an advocate of the Reform. But, does it happen the same with the whole First Romanesque in Galicia? Trying to give an answer to this issue -or at least try- we focus our analysis in the two episcopal centres (both of them ephemeral), apart from Santiago, which preserve a higher number of remains from this period. Afterwards, we proceeded to study separately the figurative discourses of each church, as well as their architectonic structures.

In the case of the sculptural decoration, we have been able to determine the existence of an extensive figurative presence in the spaces nearby the presbytery, although we consider this is not entirely conclusive in light of the evident variations in the project, since figuration would probably had occupied more areas within the church. The second defining aspect of both cases is their unclear iconography, in which recognisable representational types (the beheading of the Baptist, Dives and Lazarus, etc.) and other images of unknown meaning, and scarce parallels, live together. In regard to these possible referents, it strongly stands out the great coincidences between Mondoñedo and Rebordáns sculpture and the figurative universe of the early-medieval Hispanic miniature. Besides, we believe that both cycles are comprehensible within a communicative discourse intended to be received by the clergy members (perhaps with

monks sharing cathedral spaces) and not so much the illiterate population. Finally, despite most part of the relief thematic components are conservative, the idea of the carved capital itself is one of the defining characteristics of Romanesque art (taking into account that this is a known reality in the early-medieval Iberian Peninsula, as San Pedro de la Nave capitals prove).

In a similar dynamic, the constructive language of both sees moves between tradition and renovation. Undoubtedly, the most innovative aspects are found in the Mondoñedo church, using a basilica planimetry of triple head with semicircular apses spatially integrated with the transept, and in its crossing is found a lantern tower, truly exceptional for the architecture of this period in Galicia. In the elevation, the most innovative element is the parament decoration under the eaves of the two lateral apses where there are a series of blinded arches of catalan-lombard tradition, found as well in the apses of San Antolín de Toques and San Xoán de Vilanova. Despite these undeniable innovations, there are conservative aspects in the Mondoñedo building: on the one hand, the naves are too narrow, a fact that cannot be explained, as we have already seen, by the conditioning of the existence of a prior pre-Romanesque construction; and on the other hand, the assimilation of Lombard grammar in Galicia with a chronological time lag of more than fifty years in regard to other latitudes. In the case of Rebordáns, we find that the architectural conception is clearly early-medieval, standing out as properly Romanesque the hemicycle of the central apse, even though it probably belongs to the 12th century.

Taking into account these issues, we consider that both churches fluctuate between early medieval and Romanesque concepts that difficult excessively their fitting into Gregorian theories. In our opinion, amongst the conservative elements there are two really significant: part of the iconographic motifs are related -textually and visually- to Hispanic liturgical books, in a moment of abolition of this liturgy promoted by Rome; and, besides, there is no dialogue between these sculpted cycles and their Classical visual reference that, as previously referred, is one of the main dynamics of Gregorian visual culture. Likewise, we have pointed out how the patronage role of bishops cannot be framed unquestionably in the Reform concepts and, even, it is possible that these Galician prelates were part of a reluctant tendency to reformative shifts.

Finally, we also highlighted how in the Salvador chapel of the cathedral of Compostela an interest dialogue with Ancient times takes place through the filter of the early-medieval period that, perhaps, should not be understood just as a claim of Roman past in a Gregorian key, but as a reminder of the own monumental past of the apostolic see of Santiago. This hypothesis draws a pre-Gelmírez Compostela in which Gregorian values may not be entirely assumed yet.

The data that can help to explain this persistence of early-medieval language in these examples from the first Galician Romanesque are not completely conclusive, and of course it is not possible to categorically state if the studied sees are an example of bishoprics that are reluctant to the Reform. However, we believe these material evidences should not be minimised, since perhaps they are an answer to diocesan movements that decisively affected the life of both episcopal seats. The increasing exhibition of the uniqueness of Compostela and the recovering of the strong Braga structure are, from our point of view, the frame that would help to explain the continued preservation of a series of figurative and spatial conservative factors. Along with the political situation (sometimes maybe overdimensioned, both from the Gregorian and the indigenous side), we cannot forget that cultural dynamics -even more those linked to religiosity- usually reveal themselves unwilling to deep changes and, as a consequence, perhaps in Mondoñedo and Rebordáns we are more in front of a sample of cultural atavism and not so much before a conscious ideological resistance.

In the light of what has been exposed, we would like to go back to the question with which we started our study: are the artistic campaigns in San Martiño de Mondoñedo and San Bartolomé de Rebordáns an example of what has been called “reformed art” or, conversely, they are samples of a conservative culture which is unwilling to changes?

After our research the answer we can give is the following: the spaces and images in San Martiño de Mondoñedo and San Bartolomé de Rebordáns can be explained within a moment of transition between early-medieval Hispanic culture and the incipient Romanesque language. In both churches there is a highly enough percentage of elements linked to a previous tradition that almost prevent from talking about artistic discourses of the Gregorian Reform. This, in any case, does not prove that both sees are opposed to the Reform and supporters of the indigenous cause, but they do

show the coexistence of architectonical and figurative languages in a late 11th Galicia which, in our opinion, could be defined as a transitional artistic culture.

At the beginning of this dissertation we justified the election of a chronological period from 1075 to 1112. These two dates are, from our perspective, deeply significant for their symbolism. Galician artistic culture from year 1075 was still dominated by constructions as Alfonso III basilica, which could not satisfy any longer the new worship and cultural realities of Compostela, and would end up giving way to the building of a new ecclesiastical edifice that, ultimately, would be one of the most exceptional constructions of the medieval European architecture. In 1112 the Asturian church was definitely demolished (previous dismantlements had already been done in the year 1105), and along with it the symbolic ending of these arts and their way of understanding their relation with power. After 1112 a new artistic culture promoted by Gelmírez would prevail, one that would dialogue plainly with papal Rome, and with the assumed *Dictatus Papae* of images that Gregorio VII and their successors hypothetically conceived

Amid these landmarks of Compostela were carried out the artistic enterprises of Mondoñedo and Rebordáns, with their ideological axis which would fluctuate between what came as innovative and their “glorious” past, which started to languish before the new scenario of episcopal powers. In this sense, perhaps the artistic campaigns of both sees were a last effort in a fight for preserving the privileges of ecclesiastical autonomy and economical solvency that they finally lost, or maybe they are the last breaths of a liturgy that also tended to extinction. Be that as it may -we insist that probably only cultural inertia- the artistic language of Mondoñedo and Rebordáns churches ends with them.

The primitive seats of the bishoprics of Mondoñedo and Tui lost their condition, and their artistic campaigns did not exercise any later influence. Thus, when in 1112 the second sanctuary of Compostela was demolished, a new bishop in favour of the Reform -with the support of Gelmírez himself- arrived to Mondoñedo and in both sees, as well as in the whole of Galicia, ended up a way of understanding arts that was characteristic of early-medieval period and started the triumph of an European Romanesque which had, in these latitudes, its utmost expression in the “Gregorian” portals of the cathedral of Santiago de Compostela, and its swan song in the Pórtico de la Gloria.



Bibliografia

- (1867), *Portugaliae Monumenta Historicae. Diplomata et Chartae*, II. En línea: <http://purl.pt/12270/4/>. Consultado el 2/12/17.
- ABADAL I DE VINYALS R. D' (2003), *L'Abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Pamplona.
- ADELL J. A. (1998), "Arquitectura religiosa", en PLADEVALL I FONT A. (dir.), *Catalunya Romànica* (vol. XXVII), Barcelona, pp. 63-92.
- ADHÉMAR J. (1996), *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, París.
- AINAUD I DE LASARTE J. (1994), "Sant Climent de Taüll" en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. 1, *Introducció a l'estudi de l'art Romànic Català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 323-327.
- AITKEN M. J. (1985), *Thermoluminescence dating*, Londres
- ALBERT I CORP E. (1999), *L'obra social i política de l'abat-bisbe Oliba*, Barcelona.
- ALMEIDA J. de M. C. (1957), "Os Sarcófagos de Dume na Arte Pré-românica", *Bracara Augusta*, 8, pp. 285-294.
- ALONSO ÁLVAREZ R. (1993), "La colegiata de San Pedro de Teverga (Asturias) hipótesis sobre su morfología medieval", en OLIVEIRA JORGE V. (coord.) *1.º Congresso de Arqueologia Peninsular: (Porto, 12-18 de Outubro de 1993): actas*, Porto, pp. 397-404,
- ALONSO ÁLVAREZ R. (1993-1994), "La colegiata de San Pedro de Teverga. La "imagen medieval" de un edificio reformado", *Asturiensia Medievalia*, nº 7, pp. 225-242.
- ÁLVAREZ DA SILVA N. (2015), *La talla de marfil en la España del siglo XI*, León.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ M. S. (1994), "La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, pp. 91-107.
- AMARAL L. C. (2007), *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (século IX-1137)*, Tesis doctoral inédita, Universidade do Porto.
- AMARAL L. C. (2013), "As sedes de Braga e Compostela e a restauração da metrópole galaica", en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 17-44.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (1995), *O Tombo de Celanova*, Santiago de Compostela.

- ANDRADE CERNADAS J. M. (1997), “Fuentes documentales para el estudio del Rey García de Galicia”, *Minus: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, nº 6, pp. 41-50.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (1997), *El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia medieval (siglos X al XIII)*, Sada.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (1999), “El Rey García de Galicia en las fuentes historiográficas medievales”, en PÉREZ GONZÁLEZ M. (coord.), *Actas [del] II Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 11-14 de noviembre de 1997)*, Vol. 1, pp. 211-216.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2000), “En torno a la benedictinización del Monacato gallego”, *Compostellanus: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 45, nº 3-4, pp. 649-656.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2001), “Dos apostillas al estudio del rey García de Galicia”, en BALBOA LÓPEZ X., PERNAS OROZA H. (coords.), *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago de Compostela, pp. 243-250.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2002a), “La sede de Mondoñedo en los siglos XII-XV”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, pp. 223-254.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2002b), “Textos penitenciales y Penitencia en el Noroeste de la Península Ibérica” en HERREN M. W., MCDONOUGH C. J., ARTHUR R. G. (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century: Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies Cambridge, 9-12 September 1998*, Turnhout, pp. 29-38.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2014), “El episcopado iriense del primer Diego: contexto, fuentes y perfil biográfico”, en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp. 11-30.
- ANDRADE CERNADAS J. M. (2015), “La introducción de Cluny en Galicia: ritmos y resistencias”, *Studia Monastica*, vol. 57, fasc. 1, pp. 91-111.
- ARBEITER A. (2003), “Los edificios de culto cristiano: Escenarios de la liturgia”, en MATEOS P., CABALLERO ZOREDA L. (dirs.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época Tardoantigua y Altomedieval*, Mérida, pp. 177-230.
- ARBEITER A. (2009), “A la espera de lo novedoso fascinador. La agonía del arte hispanocristiano altomedieval”, en ARBEITER A. (coord.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Göttingen, pp. 40-47.
- ARSLAN E. (1955), “Note sulla scultura romanica pavese”, *Bollettino D'Arte*, pp. 103-118.

- AVAGLIANO F. (dir.) (1997), *Desiderio di Montecassino e l'arte della riforma gregoriana*, Montecassino.
- ÁVILA Y LA CUEVA F. (1995 [1852-1854]), *Historia Civil y Eclesiástica de la Ciudad de Tuy y su Obispado*, 4 tomos (edición facsímil), Santiago de Compostela.
- AYALA MARTÍNEZ C. de (2008), *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid.
- AZEVEDO, A. de (1952), “O Dr. Manuel Monteiro e a «Chanson de Roland» no románico português”, *Bracara Augusta*, 4 (22-24), pp. 70-74.
- BALIÑAS PÉREZ C. (1992), *Do Mito á Realidade. A Definición Social e Territorial de Galicia na Alta Idade Media (Séculos VIII e IX)*, pp. 20-21.
- BALIÑAS PÉREZ C., GONZÁLEZ PAZ C. A. (2007), “De Mailloc a San Rosendo: as orixes da sé mindoniense” en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, pp. 30-51.
- BANGO TORVISO I. G. (1979a), *Arquitectura románica en Pontevedra*, A Coruña.
- BANGO TORVISO I. G. (1979b), “El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de las ciudades y los templos”, *Revista de ideas estéticas*, nº 148, pp. 35-54.
- BANGO I. G. (1988), «La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba», *Quaderns d'estudis medievals*, 23-24, pp. 51-66.
- BANGO TORVISO I. (1987), *Galicia Románica*, p. 131.
- BANGO TORVISO I. G. (1993), *El Camino de Santiago*, Madrid.
- BANGO TORVISO I. G. (1994), “Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo”, *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico: XX Semana de Estudios Medievales en Estella, 26 al 30 de julio de 1993*, Pamplona, pp. 9-76.
- BANGO TORVISO I. G. (1997), “La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico”, en VV.AA, *VIII Semana de estudios medievales. Nájera*, Logroño, pp. 61-120.
- BANGO TORVISO I. (1999), “El ocaso de la Antigüedad. Arte y Arquitectura en la Alta Edad Media hispánica”, en CAMPS I SÒRIA J. (dir.), *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, Barcelona, pp. 175-185.
- BANGO TORVISO I. (2001a), “La Piedad de los reyes Fernando I y Sancha: un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI”, en BANGO TORVISO I. (dir.), *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, pp. 223-227.

- BANGO TORVISO I. G. (2001b), “Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168”, en VALLE PÉREZ J. C. (ed.), *El arte románico en Galicia y Portugal, -A arte românica em Portugal e Galiza*, A Coruña-Lisboa.
- BANGO TORVISO I. (dir.) (2006), *Sancho III el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona.
- BANGO TORVISO I. (2007), *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca.
- BANGO TORVISO I. G. (2011), “La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León. El Arca Santa de Oviedo (1072)”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra 2, (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época), pp. 11-67.
- BARBIER C. (1996), *La collégiale St-Pierre de Chauvigny*, Chauvigny.
- BARILLARI S. M. (2010), *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro, edizione critica, traduzione, commento e note a c. di S. M. Barillari*, Roma,
- BARRAL I ALTET X. (1978), “Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico”, *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, 1978, vol. 2, pp. 35-54.
- BARRAL I ALTET X. (1987), “Sant Joan de les Abadesses”, en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica*, vol. X, *El Ripollès*, pp.373-404.
- BARRAL I ALTET X. (2000), “Contre l’itinérance des artistes du premier art roman meridional”, en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Le vie del medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 1998)*, Milán, 2000, pp. 138-140.
- BARRAL I ALTET X. (2003a), *Josep Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*, Barcelona.
- BARRAL I ALTET X. (2003b), “Puig i Cadafalch: le premier art roman entre idéologie et politique”, en QUINTAVALLE A. C. (coord.), *Medioevo: arte lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2001)*, Milán, pp. 33-41.
- BARRAL I ALTET X. (2006), *Contre l’art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris
- BARRAL I ALTET X. (2010), “Arte medievale e reforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico”, *Hortus Artium Medievalium*, 16, pp. 355-364.
- BARRAL I ALTET X. (2015), “Art monumental roman et réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée”, en FRANZÉ B. (dir.), *Art et réforme grégorienne (XIe-XIIe siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 41-56.

- BARRIO SÁNZ E. del, GARCÍA ARRIBAS I., MOURE CASAS A. M^a., HERNÁNDEZ MIGUEL L. A., ARRIBAS HERNÁNDEZ M^a. L. (tradcs.), *Historia Natural. Libros VII-XI*, Madrid.
- BEAUD M. (2012), *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, Tesis doctoral inédita, Université de Bourgogne.
- BEDIER J. (1908-1913), *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, vol. 3, París.
- BENSON R. L., CONSTABLE C. (1982), *Renaissance and Revival in the twelfth century*, Oxford.
- BERMÚDEZ BELOSO M. (2017), *O espazo do Occidente peninsular e a súa organización territorial (ca. 700-ca. 1250)*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela.
- BERNÁRDEZ, C. L., MARIÑO FERRO X. R. (2004), *Bestiario en pedra. Animales fabulosos na arte medieval galega*, A Coruña.
- BESTEIRO B. (2009a), “Informe técnico: sobre la técnica de ejecución de la pintura románica. Las recetas de los muralistas románicos”, *Románico. Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 8, pp. 32-37.
- BESTEIRO B. (2009b), “As pinturas murais da catedral de San Martiño de Mondoñedo. Foz (Lugo)”, *Estudios Mindonienses*, 25, pp. 79-104.
- BEZLER F. (1994), *Les pénitentiels espagnols. Contribution á l'étude de la civilisation de la Espagne chrétienne du Haut Moyen Age*, Münster.
- BIGGS G. (1983), *Diego Gelmírez*, Vigo.
- BISHKO C. J. (1977), “Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny”, *Cuadernos de Historia de España*, n° 47-48, pp. 31-135.
- BLAAUW S. de (1991), “Architecture and Liturgy in Late Antiquity and the Middle Ages. Traditions and Trends in Modern Scholarship”, *Archiv für Liturgiewissenschaft*, vol. 33, pp. 1-34.
- BLAAUW S. de (2016), “A classic question: the origins of the church basilica and liturgy”, en VV.AA, *Acta XVI Congressus Internationalis Archeologiae Christianae Romae (22-28.9.2013). Costantino e i costantinidini. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, Roma, pp. 553-563.
- BLAAUW S. de (2008), “Il culto di Sant'Ambrogio e l'altare della Basilica Ambrosiana a Milano” en RICCIARDELLI F. (dir.) *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra medioevo ed età moderna*, Firenze, p. 43-62.

- BLANCO ROTEÁ R., SANJURJO SÁNCHEZ J., SÁNCHEZ PARDO J. C. (2017), “The church of Santa Comba de Bande and early medieval Iberian architecture: new chronological results”, *Antiquity*, vol. 91, nº 358, pp. 1011-1026.
- BLUMENTHAL U. (2001), *Gregor VII. Papst zwischen Canossa und Kirchenreform*, Darmstadt.
- BLUMENTHAL U.-R. (1995), *The Investiture Controversy: church and monarchy from the ninth to the twelfth century*, Philadelphia.
- BOTO VARELA G. (2000), *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Santo Domingo de Silos.
- BOTO VARELA G. (2007), “Monasterios catalanes en el siglo XI. Los espacios eclesiásticos de Oliba”, en J. LÓPEZ QUIROGA, A. M. MARTINEZ TEJERA, J. MORIN DE PABLOS (coords.), *Monasteria et Territoria. Elites, edificación y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Oxford, pp. 281-320.
- BONNE J. C. (1985), *L'art roman de face et de profil: le tympan de Conques*, Paris.
- BOUILLET A. (1892), “Saint-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle”, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, pp. 117-128.
- BOUILLET A. (1893), “Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle”, *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LIII, p. 117-128.
- BOUSQUET L. (1948), *Le Jugement dernier au tympan de l'église Sainte-Foy de Conques*, Rodez.
- BOUSQUET J. (1973), *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille.
- BOUZA BREY F. (1965), “Fortuna de las canciones de gesta y el héroe Roldán, en el románico compostelano y en la tradición gallega”, *Compostellanum*, X, 4, pp. 664-685.
- BOUZÓN GALLEGÓ A. (2010), “La parroquia de San Bartolomé de Rebordanes (Tui). Aproximación a su historia a través de las visitas pastorales de los siglos XVI y XVII”, *Telmus: anuario del Instituto Teológico San José*, n. 3, pp. 247-268.
- BUESA CONDE D. J. (1978), *El Rey Sancho Ramírez*, Zaragoza.
- BUESA CONDE D. J. (1996), *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses: (1064-1094)*, Zaragoza.
- BUESCU A. I., SOUSA J. S. de, MIRANDA A. (eds.) (2005), *O corpo e o gesto na civilização medieval: actas do encontro, 11 - 13 de novembro de 2003*, Lisboa.

- CABALLERO ZOREDA L. (1987), “Hacia una propuesta tipológica de los elementos del culto cristiano de la época visigoda”, *II Congreso Arqueología Medieval Española*, t. I, Madrid, pp. 62-98.
- CABALLERO L., ARCE F., UTRERO M.A. (2003), “Santa Comba de Bande (Orense). Arquitectura y documentación escrita”, *Arqueología de la Arquitectura*, 2, pp. 69–73.
- CABALLERO ZOREDA L., SASTRE DE DIEGO I. (2013), “Espacios de la liturgia hispana de los siglos V-X. Según la arqueología”, en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA I. (coord.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, pp. 259-291.
- CABANOT J. (ed.) (1986), *Millénaire de l'abbaye. Colloque International 25, 26, 27 mai 1985*, Mont-de-Marsan. CURSENTE B. CABANOT J. (eds.) (2009), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan.
- CABANOT J. (2009), “L'abbatiale de Saint-Sever: un état des questions”, en CURSENTE B., CABANOT J. (eds.), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan, pp. 281-311.
- CABANOT J. (2012), “Le tympan du portail nord de Saint-Sever (Landes): Le Beatus et le décor sculpté de l'abbatiale” en GALLET Y. (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, pp. 389-402.
- CABANOT J. (2014), *Une abbaye au coeur de la Gascogne. Saint-Sever 988-1791*, Saint-Sever, 2014.
- CABRERO-RAVEL L. (2009), “Le Beatus de Saint-Sever: un état des questions”, en CURSENTE B. CABANOT J. (eds.), *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359). Journées d'études Saint-Sever, 13-14 septembre 2008*, Mont-de-Marsan, pp. 311-38.
- CAILLET J. P. (2000), “Le mythe du renouveau architectural roman”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, pp. 341-369.
- CAILLET J. P. (2002), “L'architecture religieuse dans l'Occident de l'An mil: rupture ou continuité?”, en CAROZZI C. TAVANNI-CAROZZI H. (dirs.), *Année mille An Mil*, Aix-en-Provence, pp. 71-104.
- CAL PARDO E. (1990), *Catálogo de los documentos medievales escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*, Lugo.
- CAL PARDO E. (1992), *Catálogo-Regesta de la documentación del siglo XVI del Archivo de la Catedral de Mondoñedo*, Santiago de Compostela.
- CAL PARDO E. (1999), *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo. Transcripción íntegra dos documentos*, Mondoñedo.

- CAL PARDO E. (2003a), *Episcopologio mindoniense*, Santiago de Compostela.
- CAL PARDO E. (2003b), “San Gonzalo, el obispo santo”, en PÉREZ LÓPEZ S. L. (coord.), *Testigos de la Fe en la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, Mondoñedo-Ferrol, pp. 61-74.
- CALVO CAPILLA S. (2014), “La Mezquita de Córdoba, San Isidoro de León y el debate doctrinal entre asociadores (cristianos) y agarenos (musulmanes)”, en VARELA M. E. y BOTO G. (eds.), *Islam y Cristiandad: civilizaciones en el mundo medieval*, Gerona, 79-118.
- CAMILLE M. (1992), *Image of the edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge.
- CAMPS J., FREIXAS P. (dirs.) (2010), *Simposi Internacional. El's comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya. Universitat de Girona, 25 de novembre. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 novembre 2005*, Barcelona.
- CANTERA MONTENEGRO E. (2008), “La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media” en CARRASCO MANCHADO A. I., RÁBADE OBRADÓ M^a del P. (coords.), *Pecar en la Edad Media*, pp. 297-326.
- CARBONELL E. (1991), *El primer románico en Cataluña*, Madrid.
- CARL C. (2008), “Munio, obispo de Calahorra, 1066 a 1080, ¿Defensor del rito mozárabe?: una revisión de las pruebas documentales”, *Hispania Sacra*, LX, 122, pp. 685-701.
- CARRASCO MANCHADO A. I. y RÁBADE OBRADÓ M^a del P. (coords.) (2008), *Pecar en la Edad Media*, Madrid.
- CARRERO SANTAMARÍA E. (2005), *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, A Coruña.
- CARRERO SANTAMARÍA E. (2012), “Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The "Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, n° 5, pp. 468-488.
- CARRERO SANTAMARÍA E. (2013), “El altar mayor y el altar matinal en el presbiterio de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol”, *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales*, n° 8, pp. 19-52, en línea: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/TSP/article/view/10166/9825>. Consultado el 12/10/17.
- CARRERO SANTAMARÍA E., RICO D. (2015), “La organización del espacio litúrgico hispánico entre los siglos VI y XI”, *Antiquité Tardive. Revue Internationale d'Histoire et d'Archéologie (IVe-VIIe siècle)*, n° 23, pp. 239-248.
- CARRILLO LISTA M^a del P., FERRÍN GONZÁLEZ J. R. (1998), “La figura de la mujer con serpientes y el castigo de la lujuria en el arte románico” en AGUILERA CASTRO M^a del C. (coord.), *La Vida Cotidiana en la España Medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, 26-30 septiembre, 1994)*, Madrid, pp. 389-408.

- CASAGRANDE VECCHIO C. (2009), *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris.
- CASAL CHICO C. (2016), “Ás portas do Paraíso: Cluny, a espiritualidade e os espazos occidentais das igrexas de Santiago de Barbadelo e San Vincenzo de Pombeiro”, *Boletín (Seminario de Estudos Sarriaos "Francisco Vázquez Saco")*, nº 21, pp. 67-74.
- CASTILLO LÓPEZ Á. del (1972), *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago de Compostela.
- CASTILLO LÓPEZ Á. del (1987), *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, A Coruña.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996a), “Un Adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades: Cultura, poder y mecenazgo.*, nº 10, pp. 231-264.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996b), “Arte románico y reforma eclesiástica”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades: Las religiones en la historia de Galicia*, nº 7-8, pp. 307-332.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1996c), *El Calendario medieval hispano: textos e imágenes: (siglos XI-XIV)*, Valladolid.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (1999), “La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico”, *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, 15, pp. 287-342.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2004a), “Arte del pellegrinaggio e primo romanico: le scelte artistiche nella Galizia dell’XI secolo”, en QUINTAVALLE A. C. (coord.), *Medioevo: arte lombarda. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2001)*, Milán, pp. 602-613.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. (2004b), “L’Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?”, *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, nº 4, pp. 41-86.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2004c), “La cultura figurativa románica en el noroeste peninsular y sus conexiones europeas (1050-1110): el caso de Braga”, en *Portugal: Encrucilhada de cultura, das Artes e das sensibilidades, II Congresso Internacional de História da Arte, 2001*, Actas, Coimbra, pp. 573-591.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. (2006), “D’Alexandre à Artus: l’imaginaire normand dans la mosaïque d’Otrante”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, pp. 135-153.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2005), “Europa y España: el Camino de Santiago y el arte románico”, *España medieval y el legado de Occidente*, Barcelona, pp. 81-104.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007a), “San Martiño de Mondoñedo (Foz) Revisitado” en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, pp. 118-137.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2007b), “Verso Santiago? La scultura romanica da Jaca a Compostella”, en QUINTAVALLE A. C. (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2006)*, Milán, pp. 387-396.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008), “Tre miti storiografici sul romanico ispanico: Catalogna, il Cammino di Santiago e il fascino dell'Islam”, en QUINTAVALLE, A. C. (ed.), *Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 2007)*, Milán, pp. 86-107.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2009a), “San Martiño de Mondoñedo: un edificio singular del arte medieval gallego. A propósito del descubrimiento de un ciclo pictórico del siglo XII”, en SINGUL LORENZO F. (ed.) *Rudesindus. San Rosendo. Su tempo y su legado, Congreso Internacional, Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) y Celanova, 27-30 de junio, 2007*, Santiago, pp. 51-65.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008b), “Panel Painting”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., CAMPS I SÒRIA J. (eds.) *Romanesque Art in MNAC collections*, Barcelona, 89-136.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008c), “Baldaquí de Ribes”, “Taula dita d'Esquius”, “Frontal dit de Martinet”, “Frontal d'altar i laterals de Sant Andreu de Sagàs”, “Frontal d'altar de Planès”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., CAMPS I SÒRIA J. (eds.) *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Tolouse i Pisa (1120-1180)*, MNAC, 29 febrer-18 maig 2008, Barcelona, pp. 378-381, 385-391.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2008d), “En torno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Esquius y Planès”, *Butlletí del Mu-seu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, pp. 15-41.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2009b), “Cuando las catedrales románicas estaban pintadas: el ciclo pictórico de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) al descubierto”, *Románico. Revista de Arte de Amigos del Románico (AdR)*, 8, 2009, pp. 18-31.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010a), “Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación”, *Ad limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, nº 1, pp. 15-51.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010b), “Didacus Gelmirius, patrono de las artes. El largo camino de Compostela, de periferia a centro del Románico”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (ed.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Milán-Santiago de Compostela, pp. 32-97.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.) (2010), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011a), *El Tapiz de la Creación*, Girona.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011b), “El románico catalán en el contexto de la Edad Media. Aportaciones, encuentros y divergencias” en J. CAMPS (dir.), *El esplendor del románico. Obras maestras del Museo Nacional d'Art de Catalunya*, pp. 47-69.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2011c), “El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos”, en HUERTA HUERTA P. L. (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, pp. 9-75.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2012), “Las portadas del crucero de la catedral de Santiago (1101-1111)”, en ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (dirs.), *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León, pp. 215-241.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2013), “Jaca, Toulouse, Compostela y Roma. Las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., YZQUIERDO PERRÍN R. (eds.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 245-298.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2014a), “Il·luminant l’altar: artistes i tall-ers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A., VERDAGUER J. (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l’ofici del pintor romànic*, Bellaterra, pp. 17-70.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2014b), “The making of the catalan romanesque altar frontal (1119-1150)”, en GRINDER-HANSEN P. (ed.), *Image and Altar, Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October – 27 October 2007*, Copenhagen, pp. 97-121.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2015), “Le Tapis de la Création de Gérone: une oeuvre liée à la réforme gregorienne en Catalogne?”, en FRANZÉ B. (dir.), *Art et réforme gregorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 149-176.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.) (2010), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (2010) “Didacus Gelmirus, patrón de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán, pp. 43-46.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2014), “La topografía sacra compostelana a la luz de la Reforma Gregoriana (siglos XI y XII)”, en CUNHA A., PINTO O., MARTINS R. de Oliveira (coords.), *Actas do I Encontro Ibérico de Jovens Investigadores em Estudos Medievais – Arqueologia, História e Património*, Braga, pp. 61-77.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016a), “Imágenes de conflicto: la influencia de los beatos en San Martiño de Mondoñedo”, en LOBATO FERNÁNDEZ A., REYES AGUILAR E. de los, PEREIRA GARCÍA I., GARCÍA GONZÁLEZ C. (eds.), *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, pp. 251-272, León.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016b), “Entre Roma y Toledo. Los límites de lo cluniacense en la conformación del primer románico gallego”, en GARCÍA IGLESIAS J. M. (dir.), CACHEDA BARREIRO R. M., FERNÁNDEZ MARTÍNEZ C. (coord.), *Universos en*

orden: las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano: Opus Monasticorum IX, Santiago de Compostela, pp. 41-69.

- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (2016c), “Días del futuro pasado”. Las tendencias artísticas del primer románico gallego”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, pp. 8-15.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (en prensa), “Un viaje de ida y vuelta: los trabajos escultóricos en Braga y Mondoñedo durante los albores del románico”, en CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., CENDÓN FERNÁNDEZ M., CONDE CID N. (eds.), *Viaxeiros. Da Antigüidade ao Novo Mundo*, Santiago de Compostela, s.p.
- CASTIÑEIRAS LÓPEZ J. (en prensa), “Reforma gregoriana y arte románico en Galicia: Impacto y limitaciones de una corriente historiográfica”, en CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., CONDE CID N. (eds.), *La cultura medieval peninsular: entre la imagen y la palabra*, Santiago de Compostela, s.p.
- CASTRO A. (1948), *España en su historia: cristianos, moros, judíos*, Barcelona.
- CASTRO A. (1958), *Santiago de España*, Buenos Aires.
- CATTANEO R. (1888), *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venecia.
- CAUCCI VON SAUCKEN P. (coord.) (1999), *Il Mondo dei pellegrinaggi Roma, Santiago, Gerusalemme*, Milán.
- CAZES, Q (2006), “L'abbatiale de Conques: genèse d'un modèle architectural roman”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII, pp. 103-116.
- CENDÓN FERNÁNDEZ M. (1995), *La Catedral de Tui en época medieval*, Pontevedra.
- CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2006), “El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y el gótico”, en CENDÓN FERNÁNDEZ M., GONZÁLEZ SOUTELO S. (eds.), *Tui, presente, pasado y futuro I Coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra.
- CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2011), “La indumentaria episcopal como reflejo de poder en la escultura funeraria bajomedieval”, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media, vol. II (Estudios "in memoriam" del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, pp. 101-120.
- CENDÓN FERNÁNDEZ M. (2012), “Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación”, en BARRAL RIVADULLA D. (coord.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, Santiago de Compostela, pp. 695-709.
- CES FERNÁNDEZ B. (2015), *Los efectos del seísmo de Lisboa de 1755 sobre el patrimonio monumental de Galicia*, Tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña.

- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1996), *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. I., Barcelona, pp. 371-372.
- CODINA I GIOL D. (2009), “Oliba le moine, l'abbé”, *Studia Monastica*, nº 51, 1, pp. 79-106.
- CONANT K. J. (1959), *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*, Middlesex.
- CONANT K. J. (1983), *Arquitectura románica da catedral de Santiago*, Santiago de Compostela.
- CONSTABLE C. (1996), *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge.
- CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (2009), “Sondaxes arqueolóxicos na horta da casa reitoral de San Martiño de Mondoñedo, Foz (Lugo)” en *Actuacións arqueolóxicas. Ano 2007*, Santiago de Compostela, pp. 104-105.
- CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (2010), “As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo”, *Bolanda. Cadernos de historia fozega*, 2, pp. 69-84.
- CORDEIRO MAAÑÓN L., RODRÍGUEZ CAO C. (s. f.), “Nuevas aportaciones para el estudio de la necrópolis medieval de la basílica de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo)”, *Jornadas territorio y urbanismo*, Braga, en prensa.
- COSTA A. J. da (1997-2000), *O Bispo D. Pedro e a organização da Arquidiocese de Braga*, Braga.
- COWDREY H. E. J. (2000), *Popes and Church Reform in the 11th Century*, Aldershot.
- CRISPINO V. (1990), “Usi e invenzione, reinvenzioni e senso della casula” en *La casula: materiali e progetti della mostra concorso*, Vicenza, pp. 18-27.
- CUCHERAT F. (1851), *Cluny au onzième siècle. Son influence religieuse, intellectuelle et politique*, Mâcon.
- CHAMOSO LAMAS M. (1967), “Las primitivas Diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos”, *Bracara Augusta*, XXI, pp. 356-360.
- CHAMOSO LAMAS M. (2009), “Excavaciones arqueológicas en la iglesia y atrio de San Bartolomé de Rebordanes de Tuy (Pontevedra)”, en YZQUIERDO PERRÍN R. (coord), *Chamoso Lamas, Manuel, 1909-1983. Estudios sobre arte, arqueología y museología*, A Coruña, pp. 437-449.
- CHAMOSO LAMAS M., FILGUEIRA VALVERDE J. (1976), “Excavaciones arqueológicas en la iglesia y atrio de San Bartolomé de Rebordanes de Tuy (Pontevedra)”, *Noticiario arqueológico hispánico*, nº. 4, pp. 323-334.
- CHAMOSO LAMAS M., GONZÁLEZ V., REGAL B. (1973), *Galice Romane, Sainte Marie de la Pierrequi-Vire*.

- CHAO CASTRO D. (2000), *A vila de Ribadavia: o medio e a súa arte na Idade Media*, Tesis de Licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
- CHAO CASTRO D. (2005), *Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- CHAO CASTRO D. (2011), “La concreción litúrgica en el santuario apostólico medieval: prelados y capitulares como referentes para el *corpus* ceremonial, ritual y festivo”, en YZQUIERDO PEIRÓ R. (dir.), *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, pp. 142-178.
- CHAUMONT L. (1911), *Histoire de Cluny depuis les origines jusqu'à la ruine de l'abbaye*, París.
- CHINELLATO L. (2010), “L'Altare di Ratchis” en PACE V. (ed.), *L'VIII Secolo: un secolo inquieto, Atti del Convegno internazionale di studi: Cividale del Friuli, Chiesa di Santa Maria dei Battuti, 4-7 dicembre 2008*, Udine, pp. 83-91. La misma autora ha publicado recientemente interesantes novedades sobre la policromía original de la pieza.
- CHINELLATO L. (2016), *Arte longobardo in Friuli: l'Ara di Ratchis a Cividale: la ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine.
- COATANOAN N. (1959), *Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny en Poitou*, Monaco.
- CROISIER J. (2006), “Il perduto ciclo della Camera *pro secretis consiliis* al Patriarchio lateranense”, en ROMANO S. (dir.), *La pittura medievale a Roma-Riforma e Tradizione. 1050-1198*, Roma, pp. 270-27.
- CROZET R. (1958), “Les représentations antropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane”, *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 1, pp. 182-187.
- CRUZ VILLALÓN M. (2004), “Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura”, *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Sacralidad y Arqueología: homenaje al profesor Thilo Ulbert al cumplir 65 años*, XXI, pp. 101-135.
- CURTIUS E. R. (1981), *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México.
- DANIELI N. (2017), “Ecclesia Sancte Marie de Arestano”: una exposición para la catedral románica perdida de Oristano”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 24, pp. 39-49.
- DAVID P. (1947), *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle*, Lisboa-París.
- DE DARTEIN F. (1865-1882), *Étude sur l'architecture lombarde*, París.
- DENTI M. (2012), “Art romain et art roman: deux notions au miroir du Classicisme”, en ALCOY I PEDRÓS R., ALLIOS D. (eds.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge:*

commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, París.

DESCHAMPS P. (1941), "Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin monumental*, t. C, p. 239-264.

DESCHAMPS P. (1942), "Etude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin Monumental*, vol. 100, n° 3, pp. 239-264.

DESWARTE T. (2007), "Justifier l'injustifiable? La supression du rit hispanique dans la littérature (XIIe- milieu XIIe siècles)", en AURELL M. (ed.), *Convaincre et persuader: communication et propagande aux XIIe et XIIIe siècles*, Poitiers, pp. 533-544.

DESWARTE T. (2010), "¿Rito hispano o rito romano? Guerra y paz litúrgicas en España (siglos VI-XIII)", en SABATÉ FL. (ed.), *Idees de Pau a l'Edat Mitjana*, Lleida, pp. 123-136.

DESWARTE T. (2011), "Liturgie et théologie en Navarre: la romanisation du Liber Ordinum de 1052", en HEUCLIN J. (ed.), *Parole et Lumière autour de l'an Mil*, Villeneuve d'Ascq, pp. 261-270.

DESWARTHE T. (2010), *Une chrétienté romaine sans pape: l'Espagne et Rome (586-1085)*, París.

DESWARTHE T. (2013), *De la destruction à la restauration. L'idéologie dans le royaume d'Oviedo-Léon (VIIIe-XIe siècles)*, Turnhout.

DESWARTE T. (2013), "Un manuscrit liturgique à la croisée des mondes hispanique et romain: le *Liber ordinum* RAH 56 (fol. 0-1)" en HERBERS K., LÓPEZ ALSINA F., ENGEL F., *Das begrentze Papsttum: Spielräume päpstlichen Handelns, Legaten, delegierte Richter, Grenzen*, Berlín, pp. 43-64.

DÍAZ MARTÍNEZ P. C. (1998), "El Parrochiale Suevum: organización eclesiástica, poder político y poblamiento en la Gallaecia Tardoantigua", en ALVAR J., *Antigüedad: religiones y sociedades (Homenaje a José M^a Blázquez.)*, vol VI, pp. 35-47.

DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1974) "Para un estudio de los penitenciales hispanos" en *Mélanges offerts à Edmond-René Labande à l'occasion de son départ à la retraite et du XX anniversaire du C.E.S.C.M., par se samis, ses collègues, ses élèves. Études de civilisation médiévale*, Poitiers, pp. 217-222.

DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1985), *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago, pp. 97-119.

DÍAZ Y DÍAZ M. (1991), *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño.

DÍAZ Y DÍAZ M. C. (1995), "Textos litúrgicos mozárabes", en VV.AA, *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, pp. 105-115.

- DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2001), “Las Peregrinaciones y la peregrinación a Santiago” en *Actas / V Congreso de Arqueología Medieval Española, Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999*, Valladolid, pp. 417-422.
- DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), “La diócesis de Iria-Compostela hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo, Madrid*, pp. 9-40.
- DÍAZ Y DÍAZ M. C. (2002), “La Diócesis de Mondoñedo hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (ed.), *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, pp. 211-222.
- DÍAZ Y DÍAZ M. C., VILARIÑO PINTOS D. (2002), “La diócesis de Tui hasta 1100”, en GARCÍA ORO J. (coord.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo, Madrid*, pp. 537-549. GARCÍA ORO J. (2002), “La diócesis de Tuy en la Baja Edad Media (1070-1500). La frontera y la guerra”, en GARCÍA ORO J. (coord.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo, Madrid*, pp. 549-571.
- DÍEZ PLATAS F. (2005), “El Minotauro: ¿una imagen “al pie de la letra”?”, *Quintana. Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela*, nº 4, pp. 141-152.
- DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000a), *Animales Fabulosos del Románico en Asturias, Santander*.
- DOCAMPO ÁLVAREZ P., MARTÍNEZ OSENDE J. y VILLAR VIDAL, J. A. (2000b), “La versión C del Fisiólogo Latino. El Codex Bongarsianus 318 de Berna”, *Medievalismo*, nº10, pp. 27-67.
- DOCAMPO ÁLVAREZ P. y VILLAR VIDAL J. A. (2003a), “El Fisiólogo latino: versión B. 1. Introducción y texto latino”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 1, pp. 9-52.
- DOCAMPO ÁLVAREZ P. y VILLAR VIDAL J. A. (2003b), “El Fisiólogo latino: versión B. 2. Traducción y comentarios”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 2, pp. 107-157.
- DOMINGO PÉREZ-UGENA M^a. J. (1998), *Bestiario en la escultura de las iglesias románicas de la provincia de A Coruña-Simbología*, A Coruña.
- DURÁN PORTA J. (2009a), “¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida”, *Anales de Historia del Arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, Volumen Extraordinario, pp. 247-261. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/38396/37148>. Consultado el 1/09/2017.
- DURÁN PORTA J. (2009b), “The Lombard Masters as a *deus ex machina* in Catalan First Romanesque”, *Arte Lombarda*, 156/2, pp. 99-119.
- DURLIAT M. (1972), “Problèmes posés par l’histoire de l’architecture religieuse en Catalogne dans la première moitié du XIe siècle”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, pp. 43-49.

- DURLIAT M. (1977a), “L’apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le nord de l’Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 8, pp. 7-24.
- DURLIAT M. (1977b), “Le ‘camino francés’ et la sculpture romane”, *Les dossiers de l’archéologie*, nº 20, pp. 58-72.
- DURLIAT M. (1977c), “Toulouse et Jaca”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, vol. I, Zaragoza, pp. 199-207.
- DURLIAT M. (1978a), “Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 9, pp. 101-113.
- DURLIAT M. (1978b), “Les origines de la sculpture romane à Jaca”, en *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des séances de l’année 1978*, abril-junio, pp. 363-399.
- DURLIAT M. (1979), “Les Pyrénées et l’art roman”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, pp. 153-174.
- DURLIAT M. (1988), *Existeix un art romànic català? Reflexions sobre l’arquitectura catalana del segle XI*, Barcelona.
- DURLIAT M. (1989), “La Catalogne et le «premier art roman»”, *Bulletin Monumental*, 147-III, pp. 209-238.
- DURLIAT M. (1990), *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan.
- ELBA E. (2012), “Oltreadriatico. Modelli figurativi e temi iconografici della riforma gregoriana in Dalmazia”, en CEPETIC M., DUJMOVIC D. (eds.), *Art history. The Future is Now, Studies in Honor of Professor Vladimir P. Goss*, Rijeka, pp. 314-328.
- ELLIOT G. B. (2005), *Regnum et sacerdotium in Alsatian Romanesque Sculpture: Hohenstaufen Politics in the Aftermath of the Investiture Controversy (1130-1235)*, Tesis doctoral inédita, University of Texas, 2005.
- ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., RIVERA BLANCO J. (dirs.) (2012), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León.
- ESTEPA DÍEZ C., MARTÍNEZ SOPENA P., JULAR PÉREZ-ALFARO C. (coords.) (2000), *El Camino de Santiago, estudios sobre peregrinación y sociedad*, Madrid.
- ESTÉVEZ SOLA J. (2003), *Crónica Najerense*, Madrid.
- FALQUE REY E. (1994), *Historia Compostelana*, Madrid.
- FERNÁNDEZ CASANOVA A. (1907), “Iglesias medioevales de Tuy”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 15, nº 170, pp. 57-63.

- FERNÁNDEZ DEL PULGAR P. (1679), *Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España...: parte primera: contiene la historia secular y eclesiastica de la ciudad de Palencia*, Madrid.
- FERNÁNDEZ GARCÍA M. A. (2004), “La primavera y la envidia en San Martiño de Mondoñedo. Una revisión de los capiteles de la antigua catedral”, *Estudios Mindonienses*, pp. 1011-1034.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (1986), “Sobre el altar en la Edad Media Asturiana”, *Asturiensia Medievalia*, nº5, pp. 55-73.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2001), “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en BANGO TORVISO I. G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval: tesoro sagrado y monarquía*, León, t. I, pp. 41-54.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2007a), “Hacia la renovación escultórica de la segunda mitad del siglo XI. Los ejemplos del sarcófago de San Martín de Dumio y de la pila bautismal de San Isidoro de León”, *De Arte*, 6, pp. 5-36.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., PÉREZ GIL J. (coords.) (2007b), *Alfonso VI y su época. I, Los precedentes del reinado (966-1065): Sahagún (León), 4-7 de septiembre de 2006*, León.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., PÉREZ GIL J. (coords.) (2008), *Alfonso VI y su época. II, Los horizontes de Europa (1065-1109): Sahagún (León), 10-13 de septiembre de 2007*, León.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2009a), “Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, de la undécima centuria”, en ARBEITER A. (coord.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Göttingen, pp. 48-72.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (2009b), “El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI” en ESTEPA DÍEZ C., FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E. (dir.), *Alfonso VI y su legado: Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009)*, León, pp. 311-343.
- FERNÁNDEZ PARRADO M. (2006), “Teverga”, en ÁLVAREZ S. (coord.) *Enciclopedia del Románico en Asturias*, II, Aguilar de Campoo, pp. 959-972.
- FITA F. (1906), “El concilio nacional de Burgos en 1080. Nuevas ilustraciones”, *BRAH*, 49, 337-384.
- FERRER Y GREDESCHE J. M. (1995), *Los santos del nuevo Misal hispano-mozárabe*, Toledo.
- FERRER J. (2001), “L’emprenta de Puig i Cadafalch al Ripollès”, *Revista de Girona*, n. 208, pp. 33-37.

- FITÉ F. (1995), “Consideracions sobre el romànic en l'àmbit del comtat d'Urgell”, *El comtat d'Urgell*, Lleida, pp. 119-148.
- FLETCHER R. A. (1973), “Obispos olvidados del siglo XII, de las diócesis de Mondoñedo y Lugo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXVII, 86, pp. 318-325
- FLETCHER R. A. (1980), *Saint Jame's Catapult: The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford.
- FLETCHER R. A. (1992), *A Vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo.
- FLITCHE A. (1924-1937), *La Réforme Grégorienne*, Louvain.
- FLITCHE A. (1948), *La Querelle des Investitures*, París. AMANN E., DUMAS A. (1948), *L'Eglise au Pouvoir des Laïcs (885-1057)*, París.
- FLÓREZ H. (1764), *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XVIII, De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluídas en la actual de Mondoñedo*, Madrid.
- FLÓREZ H. (1767), *España sagrada: theatro geographico-historico de la iglesia de España. Tomo XXII, De la iglesia de Tuy desde su origen hasta el siglo decimo sexto*, Madrid.
- FOCILLON H. (1931), *L'art des sculpteurs romans: recherches sur l'histoire des formes*, París.
- FOCILLON H. (1938), *Art d'Occident, 1. Le Moyen Âge roman*, París.
- FOCILLON H. (1986), *La escultura románica*, Madrid.
- FONTOIRA SURÍS R. (1996a), *Descubrir el románico por tierras de Pontevedra y el Camino de Santiago*, Pontevedra.
- FONTOIRA SURÍS R. (1996b), *Inventario de la riqueza monumental de la provincia de Pontevedra y el Camino de Santiago*, Pontevedra.
- FONTAINE J. (1973), *L'Art préroman hispanique*, París, pp. 205-209.
- FRANCASTEL P. (1942), *L'Humanisme Roman. Critique des théories sur l'Art du XIe siècle en France*, París.
- FRANCO JUNIOR H. (2006), “Entre la figure et la pomme: l'iconographie romane du fruit défendu”, *Revue de l'Histoire des Religions*, 223,1, 29-70.
- FRANCO MATA M^a. A. (2003), “Las ilustraciones del Beato del Monasterio de Santo Domingo de Silos: consideraciones sobre cronología, autores y estilo”, *Beato de Liébana: códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, v.2, Barcelona.
- FRANCO MATA A. (2006), “Liturgia hispana y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI”, *Codex Aquilarensis*, n° 22, pp. 92-145.

- FRANCO MATA A. (2004), “Don Fernando I y Doña Sancha, dos monarcas munificentes”, *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional* (22º). *XXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, pp. 129-133.
- FRANZÉ B. (2013), “Art et réforme grégorienne au nord des Alpes”, *Revue de l’Art*, 180, p. 9-17.
- FRANZÉ B. (dir.) (2015), *Art et réforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París.
- FRONZO M. Di (1996), “Grifo”, en ROMANINI A. M. (dir.), *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Roma, pp. 91-97.
- FRUGONI CH. (1977) “L’iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale (Actes du Colloque La Femme dans les civilisations des Xe-XIIIe siècles. Poitiers, 1976)*, n° 20, pp. 177-196.
- FRUGONI Ch. (1978): *La fortuna di Alessandro Magno dall’antiquità al Medioevo*, Florencia.
- RUGONI CH. (1984), “Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata” en FUMIGALLI V., PERONI A., SETTIS A. (eds.), *Lanfranco e Wiligelmo: Il duomo di Modena (Quando le cattedrali erano bianche. Mostre sul Duomo di Modena dopo il restauro)*, pp. 422-431.
- FRUGONI CH. (1996), *Wiligelmo: le sculture del duomo di Modena*.
- FRUGONI CH. (1999) “La facciata, le porte, le metope: un programma coerente”, en FRUGONI CH. (ed.) *Il Duomo di Modena*, vol. 1, pp. 9-38.
- GAILLARD G. (1938), *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, París.
- GAILLARD G. et ali. (1963), *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire.
- GAILLARD G. (1955-1956), “Deux sculptures funéraires provenant de Saint-Martin de Dume”, *Bracara Augusta*, 6-7, pp. 67-73.
- GAILLARD G. (1966), “Sainte-Foy de Conques: sa place dans l’histoire de l’art et les églises de pèlerinage”, *Separata de la Revista Principe de Viana*, n° 102 y 103, pp. 5-9.
- GAMBRA A. (1997-1998), *Alfonso VI, cancellería, curia e imperio*, 2 vols., León.
- GANDOLFO F. (2006), “Mito e realtà del arte lombarda”, en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Il medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI-XII)*, Milán, pp. 357-366.
- GARCÍA ÁLVAREZ M. R. (1962), “El diploma de restauración de la sede de Tuy por la infanta Urraca”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, n° 17, pp. 274-292.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS C. (2006), *La colegiata de San Pedro de Teverga*, Oviedo.

- GARCÍA IGLESIAS J. M. (1981), “El mapa de los Beatos en la pintura románica de San Pedro de Rocas (Orense)”, *Archivos Leoneses*, nº 69, pp. 73-87.
- GARCÍA C. (2010), “Violences et appropriation de l’espace dans l’Occident péninsulaire ibérique (XIe-XIIIe siècles): le diocèse, un territoire conflictuel”, en BOISSELLIER S. (ed.), *De l’espace aux territoires: La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Age*, (Actes de la table ronde, Jun 2006, Poitiers), pp. 237-260. En línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00629819/document>. Consultado el 22/08/2017.
- GASPARRI F. (2003), “Le renouveau de Rome”, en BOS A., DECTOT X. (ed.), *L’architecture gothique au service de la liturgie: [actes du] Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac [Paris] le jeudi 24 octobre 2002*, Paris, pp. 43-66, especialmente p. 57.
- GALVÁN FREILE F. (2011), “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen. El “Códice Albendense”, en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ E., GALVÁN FREILE F. (coords.), *Imágenes del poder en la Edad Media (Selección de estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile)*, Vol. 1, 2011, pp. 225-294.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS C. (2017), *El Arca Santa de la catedral de Oviedo*, Aguilar de Campoo.
- GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE J. A., DÍEZ HERRERA C. (1982), *La formación de la sociedad hispano-cristiana del Cantábrico al Ebro en los siglos VII a XI. Planteamiento de una hipótesis y análisis del caso de Liébana, Asturias de Santillana y Trasmiera*, Santander.
- GARCÍA FUENTES M. C., “Algunas precisiones sobre las sirenas”, *Cuadernos de filología clásica*, nº 5, pp. 107-116.
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2009a), “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, nº 2, pp. 33-46, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Le%C3%B3n.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2009b), “Daniel en el foso de los leones”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 11-24, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-DanielFoso.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2010), “La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes”, *Anales de historia del arte (Ejemplar dedicado a: Nuevas investigaciones en Historia del Arte)*, nº extra 2, pp. 69-90.
- GARCÍA GARCÍA F. de. (2011), “HII TRES IURE QUIDEM DOMINUS SUNT UNUS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia”, *Anales de Historia del Arte (Ejemplar dedicado Alfonso VI y el arte de su época)*, nº extra 2, 2011, pp. 123-146.

- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2012), “Dogma ritual y contienda: Arte y frontera en el reino de Aragón a finales del siglo XI”, en MARTOS QUESADA J., BUENO SÁNCHEZ M. (eds.), *Fronteras en discusión. La Península Ibérica en el siglo XII*, Madrid, pp. 217-250.
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2013), “Imágenes ejemplares para un cabildo: la historia de san Lorenzo en la catedral de Jaca”, *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 29, pp. 135-152. ASÍS
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2016), “Prototipos, réplicas y derivaciones en la escultura románica de Aragón”, en HUERTA HUERTA P. L. (ed.), *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, pp. 47-79
- GARCÍA GARCÍA F. de Asís (2016), *Monarquía, reforma y frontera: aportaciones al estudio de la escultura románica de la catedral de Jaca*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- GARCÍA-GALLO DE DIEGO A. (1950), “El Concilio de Coyanza: contribución al estudio del Derecho Canónico español en la Alta Edad Media”, *Anuario de historia del derecho español*, nº 20, pp. 275-633.
- GARCÍA GUAL C. (2014), *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*, Madrid.
- GIDON F. (1934), “L’invention de l’expression architecture romane par Gerville (1818) d’après quelques lettres de Gerville à Le Prévost”, *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XLII, pp. 268-288.
- GIUGLIELMI G. (1971), *El Fisiólogo*, Buenos Aires.
- GODOY FERNÁNDEZ C. (1989), “Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios”, *Espacio, tiempo y forma*, ½, pp. 355-387.
- GODOY FERNÁNDEZ C. (1995), *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Barcelona.
- GOMBRICH E. H. (2002), “Metáforas visuales de valor en el arte” en GOMBRICH E. H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, pp. 12-30.
- GÓMEZ MORENO M. (1919), *Iglesias mozárabes*, Madrid.
- GONZÁLEZ HERNANDO I. (2009), “Los ángeles”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 1-9, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.
- GONZÁLEZ HERNANDO I. (2011), “El tetramorfo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 61-73, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.

- GONZÁLEZ HERNANDO I. (2015), “Nacimientos monstruosos”, *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Artículo online: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nacimientos-monstruosos> 20/11/17.
- GONZÁLEZ PAZ C. A. (2015), *O bispado de Mondoñedo na Idade Media: territorio, comunidade e poder*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela.
- GONZÁLEZ RUIZ R. (1999), “La reorganización de la iglesia de Toledo durante el pontificado de Bernardo de Sédirac, primer arzobispo después de la reconquista (1086-1124)”, en LÓPEZ ALSINA F. (coord.), *El Papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI: el traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, pp. 157-177.
- GOÑI GAZTAMBIDE J. (1979), *Historia de los obispos de Pamplona*, I, Pamplona.
- GRABAR A. (1948), *Les peintures de l'Évangélaire de Sinope (Bibliothèque Nationale, Suppl. Gr. 1286) reproduites en fac-similé*, París.
- GRABAR A. (1957), “L'ímago clipeta chrétienne”, *Compte rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 101 année, N. 2, pp. 209-21
- GRABAR A. (2003), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid.
- GRANDA GALLEGU C. (1985), “La conquista de Toledo (1085). La idea imperial”, *Historia* 16, nº 108, 1985, pp. 62-66.
- GRASOTTI H. (1977), “La Iglesia y el Estado en León y Castilla de Tamarón a Zamora (1037-1072)”, *CHE*, LXI-LXII, pp. 96-144.
- GREENHALGH M. (1989), *The survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London.
- GRIMAL P. (1981), “Voz: Tántalo”, *Diccionario de Mitología griega y romana*, pp. 491-492.
- GRINDER-HANSEN P. (ed.) (2014), *Image and Altar, Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October – 27 October 2007*, Copenhagen.
- GRODECKI L. (1963), “Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac”, *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, nº 64, pp. 387-393.
- GRODECKI L. (1973), *Le Siècle de l'an mil*, París.
- GROS I PUJOL M. dels S. (1982), “Últimació arqueológica de la litúrgia hispánica. Posibilidades i límites”, *Reunión d'Arqueología Cristiana Hispánica*, pp. 147-167.
- GROS I PUJOL M. dels S. (1992), “Las dificultades de l'estudi dels monuments des de la litúrgia”, en *III Simposi. Actuacions en el patrimoni edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (Investigació històrica i disseny arquitectònic)*, Barcelona, pp. 31-35.

- GUESURAGA TRUEBA R. (2013), “La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria (I)”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 17, pp. 16-23.
- GUESURAGA TRUEBA R. (2014), “La mujer con serpientes y los clérigos nicolaítas”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, nº 18, pp. 16-23.
- GUARDIA M. (2007), “El oratorio de San Miguel de Celanova: arquitectura y liturgia”, en REFOXO FERNÁNDEZ C. et alii (dir.), *Rudesindus: el legado del santo: [exposición] Iglesia del Monasterio de San Salvador de Celanova, 1 de octubre-2 de diciembre, 2007*, Santiago de Compostela, pp. 131-145.
- GUGGENHEIM S. (2010), *La Réforme Grégorienne. De la lutte pour le sacré à la secularisation du monde*, París.
- GUTIÉRREZ A., RODRÍGUEZ DE CEBALLOS G. (1965), “El reflejo de la liturgia visigótica-mozárabe en el arte español de los siglos VII al X”, *Miscelánea Comillas (Homenaje al R. P. Camilo M^a abad (S.J.), en sus 70 años de vida religiosa)*, 43, pp. 295-327.
- HAMILTON B. (2004), “The lands of Prester John. Western Knowledge of Asia and Africa at the Time of the Crusades” en MORILLO S., KORNGIEBEL D. (eds.) *The Haskins Society Journal 15. Studies in Medieval History*, Cambridge, pp. 127-139.
- HASKINS C. H. (1927), *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge. GLASS D. (1969), *The Renaissance of the Twelfth Century*, Rhode Island.
- HASSIG D. (1991), “He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez”, *Gesta*, XXX/2, pp. 140-153.
- HENRIET P. (2003), “Capitale de toute vie monastique, «Élevée entre toutes les églises d'Espagne». Cluny et Saint-Jacques au XII^e siècle”, en RUCQUOI A. (ed.), *Saint Jacques et la France*, pp. 407-449.
- HERAS GARCÍA F. (1966), *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid.
- HERBERS K. (1988), *Deutsche jakobspilger und ihre berichte*, Tübingen.
- HERBERS K., SANTOS NOIA M. (1998) (eds.), *Liber Sacnti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela.
- HERBERS K. (2013), “El papado en tiempos de Gelmírez. Constancia y variación” en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 75-92.
- HERKLOTZ I. (2000), *Gli eredi di Constantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma.
- HERNÁNDEZ FERREIRÓS A. (2014), “Reyes, abades y sacerdotes en la Biblia de 1162 de San Isidoro de León”, en DOLORES TEIJEIRA M^a, VICTORIA HERRÁEZ, M^a y CONCEPCIÓN COSMEN M^a (eds.), *Reyes y Prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, pp. 157-172.

- HOYO J. del (1950), *Memorias del arzobispado de Santiago*, Santiago de Compostela.
- HUANG L. (2014a), “Le chantier de Sainte-Foy de Conques: éléments de réflexion”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLV, pp. 93-105.
- HUANG L. (2014b), “Le Maître du tympan de l’abbatiale Sainte-Foy de Conques: état de la question et perspectives”, *Études Aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l’Aveyron*, pp. 87-100.
- HUANG L. (2015), “L’invention de l’expression «architecture romane» et ses traductions: réception d’un terme architectural et stylistique dans l’historiographie du XIXe siècle”, en CARVAIS R., VALÉRIE N., CLUZEL J-S., HERNU-BÉLAUD J. (dirs.), *Traduire l’architecture. Texte et image, un passage vers la création?*, París, pp. 97-105.
- HUERTA HUERTA P. L. (2002), “Siones. Iglesia de Santa María”, en GARCÍA GUINEA M. A. y PÉREZGONZÁLEZ J. M. (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, Aguilar de Campoo, vol. 4, pp. 2001-2012.
- HUREL D.-O., RICHE D. (2010), *Cluny. De l’abbaye à l’ordre clunisien, Xe-XVIIIe siècle*, París.
- IÑIGUEZ ALMECH F. (1955), “Algunos problemas de las viejas iglesias españolas”, *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, pp. 7-180.
- IOGNA-PRAT D. (2002), *Études clunisiennes*, París.
- IOGNA-PRAT D (2006), *La maison Dieu. Une histoire monumentale de l’ Eglise au Moyen Âge*, París.
- ISLA FREZ, A. (2006), *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII*, Jaén.
- IVORRA ROBLA A. V. (2010), “San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe”, *Hispania Sacra*, LXII, pp. 375-405.
- JASPERT N. (2006), “La reforma agustiniana: un movimiento europeo entre "piedad popular" y "política eclesiástica"”, en VV. AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 375-420.
- JUNYENT E. (1972), “La figure de l’abbé Oliba. Esquisse biographique”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº. 3, 1972, pp. 9-18.
- JUNYENT E. (1975), *Catalunya Romànica. L’arquitectura del segle XI*, Barcelona.
- KARGE H. (2015), “The European Architecture of Church Reform in Galicia. The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela”, en D’EMILIO J. (ed.), *Culture and society in medieval Galicia: a cultural crossroads at the edge of Europe*, Leiden, pp. 573-630.

- KESSLER H. (2007), "A Gregorian Reform Theory of Art?", en ROMANO S., ENCKELL J. (eds.), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, pp. 25-48.
- KESSLER H. L. (1989), "Caput et speculum omnium ecclesiarum: Old Saint Peter's Church Decoration in Medieval Latium", en TRONZO W., *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Baltimore, pp. 119-146.
- KING G. G. (1920), *The Way of Saint James*, New York.
- KITZINGER E. (1972), "The Gregorian Reform and the visual arts: a problema of method", *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 22, pp. 87-102.
- KLINKA E. (2007), "L'affirmation d'une nouvelle dynastie. Le pantheon royale de Saint-Isidore de León", *e-Spania*, s. p., en línea: <http://e-spania.revues.org/19260>. Consultado el 20/10/17.
- KLEIN P. (2012), "Commentary", en KLEIN P., WERCKMEISTER O. K (eds.), *The Saint-Sever Beatus and Its Influence on Picasso's Guernica*, Valencia, pp. 101-335.
- KROESEN J. E. A. (2009), "El altar y su mobiliario durante la época románica la prehistoria del retablo", *Art i litúrgia a l'Occident medieval: VII col.loqui I col.loqui internacional*, p. 37-54.
- LABANDE-MAILFERT Y. (1962), *Poitou Roman*, Yonne, pp. 95-123.
- LACARRA Y DE MIGUEL J. M^a (1952), "La peregrinación a Santiago: la influencia sobre el desenvolvimiento económico y urbano de la Edad Media", *Compostela: boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, pp. 4-6.
- LAPEÑA PAÚL A. I. (2004), *Sancho Ramírez: rey de Aragón (¿1064?-1094) y rey de Navarra (1076-1094)*, Gijón.
- LAURENT S. (1989), *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle)*, Paris.
- LECLERCQ-KADANER J. (1975) "De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de 'La migration des symboles'", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 69, pp. 37-43.
- LECLERCQ-MARX, J. (1997), *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas.
- LECLERCQ-MARX J. (2007), "Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane: entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 50, n° 197, pp. 43-64.
- LECLERCQ-MARX J. (2010), "Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones", *Anales de Historia del Arte (La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación)*, Volumen Extraordinario, pp. 259-274, en línea:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816>.
Consultado el 26/04/2017.

- LE POGAM P.-Y. (2009), *Les premiers retables une mise en scène du sacré (XII^o - début du XV^o siècle)*, Paris.
- LINAGE CONDE A. (2006), *Alfonso VI, el Rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)*, Gijón.
- LOMARTIRE S. (2010), “Comacini, Campionesi, Antelami, «Lombardi». Problemi terminologici e storiohgrafici” en CAMPS J., FREIXAS P. (dirs.), *Simposi Internacional. Els comacini i l’arquitectura romànica a Catalunya. Universitat de Girona, 25 de novembre. Museu Nacional d’Art de Catalunya, 26 novembre 2005*, Barcelona, pp. 9-33.
- LOMAX D. W. (1982), “Catalans in the Leonese empire”, *Bolletín of Hispanic Studies*, vol. LIX, p. 191-197.
- LÓPEZ ALSINA F. (1988), *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela.
- LÓPEZ ALSINA F. (1990), “De la magna congregatio al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (810-1110)”, en VV.AA., *IX Centenario da dedicação da Sé de Braga 1089-1989*, I, Braga, pp. 735-762.
- LÓPEZ ALSINA F. (1994), “La invención del sepulcro de Santiago y la difusión del culto jacobeo”, en *El Camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico: XX Semana de Estudios Medievales, Estella, 26 a 30 de julio de 1993*, Pamplona, pp. 59-83.
- LÓPEZ ALSINA F. (1999), “Urbano II y el traslado de la sede de episcopal de Iria a Compostela”, LÓPEZ ALSINA F. (coord.), *El Papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI: el traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, pp. 107-128.
- LÓPEZ ALSINA F. (2003), “Las relaciones de Braga, Oviedo y Santiago en el marco de las reformas eclesiásticas de los siglos IX-XII”, en VALLE PÉREZ J. C. (coord.), *III Memorial Filgueira Valverde: Santiago e a Peregrinación*, Pontevedra, pp. 45-64.
- LÓPEZ ALSINA F. (2006a), “La reforma eclesiástica: la generalización de un modelo parroquial renovado”, en VV.AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 421-450.
- LÓPEZ ALSINA F. (2006b), “La cristalización del espacio de Tui como espacio de poder entre 1095 y 1157”, en CENDÓN FERNÁNDEZ M., GONZÁLEZ SOUTELO S. (eds.), *Tui, presente, pasado y futuro I Coloquio de Historia de Tui*, Pontevedra, pp. 57-96.
- LÓPEZ ALSINA F. (2013a), “Diego Gelmírez, las raíces del Liber Sancti Iacobi y el Códice Calixtino”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R.,

- YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 301-386.
- LÓPEZ ALSINA F. (2013b), “El Parrochiale Suevum y su presencia en las cartas pontificias del siglo XII”, en HERBERS K., LÓPEZ ALSINA F., ENGEL F., *Das begrentze Papsttum: Spielräume päpstlichen Handelns, Legaten, delegierte Richter, Grenzen*, Berlín, pp. 105-131.
- LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (2013), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela.
- LÓPEZ FERREIRO A. (1898), *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 2, pp. 228-234.
- LÓPEZ FERREIRO A. (1968), *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela.
- LÓPEZ-MAYÁN NAVARRETE M. (2014), “Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI”, en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp.31-59.
- LORAIN P. (1839), *Essai historique sur l'abbaye de Cluny, suivi de pièces justificatives*, Dijon.
- LORAIN P. (1845), *Histoire de l'abbaye de Cluny depuis sa fondation jusqu'à sa destruction à l'époque de la Révolution française*, París.
- LUCAS ÁLVAREZ M. (2001), *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos*, Sada.
- MAFFEI F. de (2003), “Il codice purpureo di Rossano”, en PACE V. (coord.), *Calabria bizantina*, Roma, pp. 161-182.
- MAGAZ J. M^a, ÁLVAREZ DE LAS ASTURIAS N. (eds.) (2011), *La reforma gregoriana en España*, Madrid.
- MALAXECHEVERRÍA I. (1999), *Bestiario Medieval*, Madrid.
- MÂLE É. (1922), *L'Art religieux au XIIe siècle en France*, París.
- MÂLE É. (1958), *Les saints compagnons du Christ*, París, p. 46.
- MANN J. (2009), *Romanesque architecture and its sculptural decoration in christian Spain. 1100-1120. Exploring Frontiers an Defining Identities*, Toronto.
- MANSILLA REOYO D. (1955), *La Documentación pontificia hasta Inocencio III:(965-1216)*, Roma.

- MANSILLA REOYO D. (1994), *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*, Roma.
- MAUPOIX M. (2002), “Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny”, *Art sacré: cahiers de Rencontre avec le Patrimoine Religieux*, 16, p. 6-99.
- MARTÍN DUQUE Á. (2007), *Sancho III el Mayor de Pamplona: el rey y su reino (1004-1035)*, Pamplona.
- MARTÍN PUENTE C. (2007), “Vino, banquete y hospitalidad en la épica griega y romana”, *Revista de Filología Románica*, Anejo V, pp. 21-33.
- MARTIN T. (2006), *Queen as King: Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. (1996), «Creación de imágenes al servicio de la monarquía», en MARTÍN DUQUE Á.J., (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, p. 195-198.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., GIL CORNET L. (2001), “Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)”, en MELERO MONEO M^a L., (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, pp. 153-165.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., GIL CORNET L. (2004), *Torres del Río: Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2008), “Componentes foráneos en el románico navarro: coordenadas de creación y paradigmas de estudio”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n° 3, pp. 17-50.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2009), “San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén” en HUERTA HUERTA P. L. (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, pp. 109-148.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2011), “Arquitectura y soberanía: la catedral de Jaca y otras empresas constructivas de Sancho Ramírez”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 181-249. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/37486/36282>. Consultado el 18/05/2017.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2012a), “Evocaciones de Jerusalén en la arquitectura del Camino de Santiago: el Santo Sepulcro y la Santa Cruz”, en *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones maiores. VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, pp. 195-223.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2012b), “La Santa Cruz y el Santo Sepulcro: formas y espacios románicos”, en VV.AA., *Monumentos singulares del románico. Nuevas lecturas sobre formas y usos*, Aguilar de Campoo, pp. 214-242.

- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M., POZA YAGÜE M. (eds.) (2011), *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, nº extra. 2.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2015), “El Maestro Esteban en Pamplona: ¿arquitecto y urbanista?”, *Ad Limina*, vol 6, nº 6, pp. 67-97.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2016), “The Architecture of Jaca Cathedral: The Project and its Impact”, en BOTO VARELA G., KROESEN J. E. A. (eds.), *Romanesque cathedrals in mediterranean Europe: architecture, ritual and urban context*, Turnhout, pp. 153-168.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ J. M. (2016), “Una arquitectura del Camino de Santiago: los binomios hospital-iglesia funeraria entre los Pirineos y la Meseta (1150-1220)”, en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE M. A., TEJA R. (coords.), *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, pp. 175-211.
- MARTÍNEZ DE LAGOS E. (2010), “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clío y Crimen*, nº 7, pp. 137-158.
- MARTÍNEZ DÍEZ G. (1964), “El concilio compostelano del reinado de Fernando I”, *AEM*, I, pp. 121-138.
- MARTÍNEZ DÍEZ G. (1966-1967), *La Colección Canónica Hispana*, 3 vols., Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ G. (2007), *Sancho III el Mayor: Rey de Pamplona, Rex Ibericus*, Madrid.
- MARTÍNEZ DÍEZ G. (2009), *Legislación conciliar del Reino Astur (718-910) y del Reino de León (910-1230)*, León, p. 73.
- MARTÍNEZ DÍEZ G. (2014), “Alta Edad Media: la reforma religiosa y el Concilio de Coyanza”, en ESCUDERO LÓPEZ J. A. (dir.), *La iglesia en la historia de España*, Madrid, pp. 307-316.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ R. A. (1999), “San Antolín en el arte palentino”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº. 70, pp. 405-439.
- MARTÍNEZ LLORENTE F. (2014), “Episcopologi francocatalà de la diòcesi castellana de Palència (1034-1207): un estudi historicojurídic”, *Revista de Dret Històric Català [Societat Catalana d’Estudis Jurídics]*, vol. 13, p. 49-100.
- MAYÁN FERNÁNDEZ F. (1955), *Gonzalo, el obispo santo*, Mondoñedo.
- MAYÁN FERNÁNDEZ F. (1994), *Historia de Mondoñedo: desde sus orígenes hasta 1833, en que dejó de ser capital de provincia*, Lugo.
- MCDUGALL D. (1920), “The Choir Capitals of S. Pierre-en-haute, Chauvigny (Poitou)”, *The Burlington Magazine*, 36, p. 1-18.

- MENÉNDEZ PIDAL R. (1929), *La España del Cid*, Madrid.
- MENÉNDEZ PELÁEZ J. (2001), “Rivalidad hagiográfica en la literatura española medieval y renacentista: los dos Santos Juanes”, *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, nº 29, pp. 315-345.
- MENTRE M. (1980) “La présentation de l’Arcahe de Noé dans les Beatus” en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. 2, Madrid, pp. 301-313.
- MERZARIO G. (1893), *I maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-800)*, 2 vol., Milán.
- METZ P. (1957), *The Golden Gospels of Echternach*, Londres
- MEZUGH N. (1984), “Les peintures accompagnant le texte de l’Apocalypse et son commentaire dans le Beatus de Saint-Sever” en BARRAL I ALTET X. (coord.), *El Beato de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, pp. 269-294.
- MEZUGH N. “La place de Babylone entourée de serpents entre l’Apocalypse et le Livre de Daniel dans les Beatus”, en CABANOT J. (ed.) (1986), *Millénaire de l’abbaye. Colloque International 25, 26, 27 mai 1985*, Mont-de-Marsan, pp. 293-315.
- MICCOLI G. (1960), “Ecclesiae Primitivae Forma”, *Studi Medievali*, II, pp. 470-498.
- MICCOLI G. (1999), *Chiesa Gregoriana: ricerche sulla riforma del secolo XI*, Roma.
- MIGUÉLEZ CAVERO A. (2009), *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid.
- MIGUÉLEZ CAVERO A. (2010), “La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos”, *De Arte*, 9, pp. 25-36.
- MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011a), “La *impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún” en GARCÍA LOBO V., MARTÍN LÓPEZ M. E. (coords.), *Impaginatio en las inscripciones medievales*, León, pp. 71-97.
- MIGUÉLEZ CAVERO A. (2011b), “Metodología para el estudio de la gestualidad en la plástica románica de los reinos hispanos”, *Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario*, pp. 307-318.
- MÍNGUEZ FERNÁNDEZ J. M. (2000), *Alfonso VI: poder, expansión y reorganización interior*, Hondarribia.
- MÍNGUEZ FERNÁNDEZ J. M. (2009), “ALFONSO VI/GREGORIO VII: soberanía imperial frente a soberanía papal”, *Argutorio*, año XIII, nº 23, pp. 30-33.

- MILLER M. C. (2014), *Clothing the clergy: virtue and power in medieval Europe, c. 800-1200*, Cornell.
- MIRANDA A., CHAMBEL P. (coords.) (2014), *Bestiário Medieval. Perspectivas de Abordagens*, Lisboa.
- MIRANDA CALVO J. (1976), "La conquista de Toledo por Alfonso VI", *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 7, pp. 101-151.
- MIRANDA GARCÍA F. (2011), "Sacralización de la guerra en el siglo X. La perspectiva pamplonesa", *Anales de la Universidad de Alicante. Revista de Historia Medieval*, nº17 (*Guerra Santa peninsular*), pp. 225-243, en línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25662>. Consultado el 13/10/17.
- MONTEIRA ARIAS I. (2012), *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse.
- MONTEIRO M. (1950), "La Chanson de Roland no românico português", *Bracara Augusta*, 2 (15), pp. 89-93.
- MONTENEGRO VALENTÍN J. (2011), "El cambio de rito en los reinos de León y Castilla según las crónicas: la memoria, la distorsión y el olvido" en MARTÍNEZ SOPENA P., RODRÍGUEZ LÓPEZ A. M^a. (eds.), *La construcción medieval de la memoria regia*, Valencia, pp. 71-86.
- MOORE R. I. (2000), *The First European Revolution (970-1215)*, Oxford.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2006), "Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Portada del Perdón de San Isidoro de León: el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad", *De Arte*, 5, pp. 63-86.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2008), *La recuperación de la "ecclesiae primitivae forma" en la escultura del panteón real de San Isidoro de León*, León.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2009), "El valor clásico de la arquitectura asturiana (siglo IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición "antiquizante" hispanovisigoda y la carolingia, *Anales de historia del arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, nº extra 1, pp. 233-246.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2010), *El sustrato de la antigüedad "clásica" en la escultura románica hispana*, Tesis doctoral inédita, Universidad de León.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2013), *Roma en el románico. Transformaciones del legado antiguo en el arte medieval. La escultura hispana: Jaca, Compostela y León (1075-1150)*, Cáceres.
- MORÁIS MORÁN J. A. (2014), "Unicornium-Monoceros-Rhinoceros-Cerue-Orix: vaguedades de un Historiador del Arte idiota frente a la imagen románica", *NORBA, Revista de Arte*, pp. 9-37.

- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1969), “La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, vol. XIV, n. 4, octubre-diciembre, Santiago de Compostela, pp. 623-668.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1973), “Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca”, *Bulletin Monumental*, t. 131-I, pp. 7-16. MORALEJO ÁLVAREZ S. (1976), “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, en VV.AA, *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte C.E.H.A., vol. I. Actas (Ponencias y Comunicaciones)*, Granada, 1973, Granada, 1976, pp. 427-434.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1977a), “St. Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane”, *Les dossiers d'Archéologie*, 20, pp. 87-103.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1977b), “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca”, en VV.AA, *Homenaje a don José M^a Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, pp. 173-198.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1979), “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, junio, pp. 79-106.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1980), “Ars sacra” et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, julio, 189-238.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1983a), “La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela”, en SCALIA G. (coord.), *Atti del Convengno Internzaionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Perugia, pp. 37-61.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1983b), “Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant”, en CONANT K. J. (1983), *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, pp. 221-236.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984a), “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, en GAI L. (ed.), *Atti del Convengno Internazionale di Studi Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale, Pistoia, 28-29-30 settembre 1984*, pp. 245-272.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984b), “Santiago de Compostela: La instauración de un taller románico”, en CASSANELLI R. (ed.), *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Barcelona, 1995.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1984c), “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval”, en BERNARD A., SETTIS S. (eds.), *Atti Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Marburg, pp. 187-203.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985a), “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXX, 3-4, Santiago de Compostela, pp. 395-430.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1985b), “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): its place and the role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture”, *Santiago*,

Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castille in 1080, New York, pp. 63-100.

- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986a), "San Martín de Frómista, en los orígenes de la Escultura Románica Europea", en VV.AA, *Jornadas sobre el Románico en la Provincia de Palencia*, Palencia, pp. 28-37.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1986b), "El mapa de la diáspora apostólica en San Pedro de Rocas: notas para su interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los "Beatos", *Compostellanum*, XXXI, 3-4, Santiago de Compostela, pp. 315-340.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1987), "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", en ESPAÑOL BERTRÁN F., YARZA LUACES J. (coords), *Ve. Congrès espanyol d'història de l'art: Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, pp. 89-112.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989a), "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en CASTELNUOVO E., PERONI A., SETTIS S. (eds.), *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica. Atti del convegno, Modena, 24-27 ottobre 1985*, Módena, pp. 35-51.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1989b), "Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI-XIII)", en MORALEJO ÁLVAREZ S. (coord.), *El Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, pp. 9-28.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1990a), "Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista", en VV.AA., *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1990, pp. 9-27.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1990b), "Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne", en VV.AA., *Le Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny: Actes du Colloque scientifique international (Cluny, 1980)*, Cluny, pp. 405-422.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1992a), "El mundo y el tiempo en el mapa del Burgo de Osma" en ARRÁNS J. et al., *El Beato de Osma. Estudios*, Valencia, pp. 151-179.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1992b), "Las islas del Sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)", *A imagem do Mundo na Idade Média, Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, pp. 41-59.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993a), "Santiago y los caminos de su imaginaria", en CAUCCI VON SAUCKEN P. (dir.), *Santiago. La Europa del Peregrinaje*, Barcelona, pp. 75-89.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993b), "On the road, the camino de Santiago", en DODDS J. D., REILLY B. F., WILLIAMS J. (dirs.), *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*, Nueva York, 1993, pp. 175-183.
- MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993c), "Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada", en MORALEJO ÁLVAREZ S., LÓPEZ ALSINA F. (eds.), *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela, catálogo de*

exposición (Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario, 1993), Santiago de Compostela, p. 373.

MORALEJO ÁLVAREZ S. (1993d), “Báculo de San Pelayo”, en LÓPEZ ALSINA F. y MORALEJO ÁLVAREZ S. (coords.), *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, p. 273.

MORALEJO ÁLVAREZ S., FRANCO MATA A. (ed.) (2004), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Santiago de Compostela, 2004.

MORALEJO ÁLVAREZ S., LÓPEZ ALSINA F. (eds.) (1993), *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela: [catálogo de la exposición]*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago, 1993, Santiago de Compostela.

MORALES A. de (1765) *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros manuscritos de las Catedrales, y Monasterios, dale á luz con notas, con la vida del autor y con su retrato el Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez, del Orden del Gran Padre S. Agustín*, Madrid.

MORENO MARTÍN F. (2016), “El sarcófago de Dumio en el contexto de la Reforma Gregoriana”, en VARELA FERNÁNDEZ C. (coord.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, pp. 179-210.

MORALEJO A., TORRES C., FEO J. (1992) (trads.), *Liber Sancti Jacobi “Codex Calixtinus”*, Santiago de Compostela.

MOURE PENA T. (2006), “La fortuna del ciclo de “Daniel en el foso de los leones” en los programas escultóricos románicos de Galicia”, *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 315, pp. 279-298.

MURATORI L. A. (1725), *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani.

MURGUÍA M. (1898), *D. Diego Gelmírez*, A Coruña.

NAYROLLES, J. (2005), *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe–XIXe siècles)*, Rennes.

NEISKE F. (2006), “Reforme clunisienne et reforme de l'Eglise au temps de l'abbé Hugues de Cluny”, en VV. AA., *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona, pp. 335-360.

NODAR FERNÁNDEZ V. (2000), “Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del Programa Iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. 45, Nº. 3-4, pp. 617-648.

- NODAR FERNÁNDEZ V. (2002), “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago”, *Sémata. Ciências Sociais e Humanidades*, pp. 335-347.
- NODAR FERNÁNDEZ V. (2004), *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela.
- NODAR FERNÁNDEZ V. (2010a), “Capitel con hombre entre lianas de la catedral de Braga”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán, pp. 368-369.
- NODAR FERNÁNDEZ V. (2010b), “Polycarpus”, en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán, pp. 354-355.
- NODAR FERNÁNDEZ V. (2011), “Imágenes para el príncipe, imágenes para el monje función y decoración de la cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela (1075-1101)”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a: Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media)*, pp. 39-54.
- NODAR FERNÁNDEZ V. (2016), “Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*”, *Ad Limina*, nº 7, pp. 17-42.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1973), “Conservadurismo y evolución en la obra de San Rosendo”, *Compostellanum*, T. 18, n. 1-4, pp. 284-307.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1978), *Arquitectura prerrománica*, Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1979), “Inscripciones de la Galicia Altomedieval”, *Revista de Guimarães*, LXXXIX, pp. 309-310.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1989), *San Miguel de Celanova*, Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (1994), “San Rosendo y una arquitectura con mentalidad fronteriza” en VV.AA, *Simposi Internacional D'Arquitectura A Catalunya: segles IX, X i primera meitat de l'XI: publicació de ponències celebrades a Girona, del 17 al 21 de març de 1988*, Girona, pp. 37-64.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2000), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2005), “David et la psychomachia de prudence à Platerías”, *Compostelle: bulletin des Amies de Saint Jacques de Compostelle*, nº. 7, pp. 6-18.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ M. (2011), *A la búsqueda de la memoria. Los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*, Madrid-Santiago de Compostela.

- OCÓN ALONSO D. (1983), “Problemática del crismón trinitario”, *Archivo Español de Arte*, 223, pp. 242-263.
- OCÓN ALONSO D. (1989), “*Ego sum ostium*, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, 3, pp. 125-136.
- OCÓN ALONSO D. (2003), “El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón”, en SÁNCHEZ AMEIJERAS R., SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, pp. 75-101.
- OLAÑETA MOLINA J. A. (2016), “Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea”, *Ad Limina*, nº 7, pp. 43-82.
- OMONT H. A. (1901), “Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et orné de miniatures, conservé à la Bibliothèque nationale (no. 1286 du supplément grec)”, *Tiré des Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques. Tome XXXVI*, 599-676.
- ORCÁSTEGUI GROS C., SARASA SÁNCHEZ E. (2001), *Sancho III el Mayor (1004-1035)*, Burgos.
- OURSSEL R. (1966), *Univers roman*, Friburg.
- OURSSEL R. (1985), *Caminantes y caminos. Las rutas hacia Santiago de Compostela*, Madrid.
- OURSSEL R. (1975), *Haut-Poitou Roman*, París, pp. 207-232 y 384-388.
- PACAUT M. (1986), *L'Ordre de Cluny*, París.
- PACE V. (2007a), “Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)”, en ROMANO S., ENCKELL J. (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, pp. 49-59.
- PACE V. (2007b), “Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel *Patrimonium Petri* nell' eta della Riforma”, en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 19-23 settembre 2006*, Milano, pp. 237-244.
- PALAZZO E. (2000), *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris.
- PALAZZO E. (2010), “Art et Liturgie au Moyen Age. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique”, *Anales de Historia del Arte (II Jornadas Complutenses de Arte Medieval)*, Número Extraordinario (1), pp. 31-74, en línea <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010031A/30777>. Consultado el 10/10/17.
- PANOFSKY E. (1951), *Gothic architecture and Scholasticism*, París.

- PANOFSKY E. (1960), *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo.
- PANOFSKY E. (2001), *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid.
- PAZOS LÓPEZ A. (2015), "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, pp. 1-26, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-12-22-Culto%20y%20vestimenta%20en%20la%20Baja%20Edad%20Media70.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.
- PÉREZ DE URBEL Fr. J. (1950), *Sancho el Mayor de Navarra*, Madrid.
- PÉREZ DE URBEL, Fr. J. (1952): "Orígenes del culto de Santiago en España", *Hispania Sacra*, vol. V, nº 9, pp. 14-19.
- PÉREZ DE URBEL J. (1954), "El Antifonario de León y el culto de Santiago el mayor en la liturgia mozárabe", *Revista de la Universidad de Madrid*, 3, p. 5-24.
- PÉREZ GIL J., SÁNCHEZ BADIOLA J. J. (2002), *Monarquía y Monacato en la Edad Media Peninsular: Alfonso VI y Sahagún*, León.
- PÉREZ SUESCUN F. y RODRÍGUEZ LÓPEZ M^a. V. (1997): "Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica", *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66, en línea <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A>>. Consultado el 30/04/17.
- PIEDRAFITA M^a E y COSTA M^a J. (1998), "La expresión plástica popular de los pecados capitales a ambos lados del Pirineo", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, pp. 177-196.
- PIGNOT J.-H. (1868), *Histoire de l'Ordre de Cluny depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de Pierre le Vénérable (909-1157)*, París.
- PINELL I PONS J. (1998), *La liturgia hispánica*, Barcelona.
- PITA ANDRADE (1969), "Observaciones sobre la decoración vegetal en el románico en Galicia", *Abrente*, nº 1, pp. 96-97.
- PLÖTZ R., HERBERS K. (1999), *Caminaron a Santiago: relatos de peregrinaciones al "fin del mundo"*, Santiago de Compostela.
- PORTELA SILVA E. (2001), *García II de Galicia: el rey y el reino, 1065-1090*, Burgos.
- PORTELA SILVA E. (2016), *El báculo y la ballesta. Diego Gelmírez (c. 1065-1140)*, Santiago de Compostela.
- PORTER A. K. (1915-1917), *Lombard Architecture*, New Haven.
- PORTER A. K. (1923), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston.

- PORTER A. K. (1924), "Spain or Toulouse? And Other Questions", *Art Bulletin*, 7, pp. 3-25.
- POUSA FERNÁNDEZ A. M. (2013), "Vilanova. Iglesia de San Xoán", en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 2, Aguilar de Campoo, pp. 1263-1270.
- POZA YAGÜE M. (2003), "Entre la tradición y la reforma: a vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 15, pp. 9-28.
- POZA YAGÜE M. (2004), "El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta", en BANGO TORVISO I. (ed.), *Sancho el mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, II, Pamplona, pp. 624-625.
- POZA YAGÜE M. (2010), "La lujuria", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 3, 2010, pp. 33-40. VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), pp. 188-211, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Lujuria.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.
- POZA YAGÜE M. (2012) "San Millán", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, n° 7, pp. 29-36, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20San%20Mill%C3%A1n.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.
- POZA YAGÜE M. (2014), "Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino", en MARÍA S. de, PARADA LÓPEZ DE CORSELAS M. (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V Clasicismo y poder en el arte español/L'Impero e le Hispaniae da Traiano a Carlo V. Classicismo e potere nell'arte spagnola*, Bologna, pp. 185-198.
- PRADO VILAR F. (2008), "*Saevum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya: Revista de arte*, pp. 173-199.
- PRADO-VILAR F. (2009), "*Lacrimae rerum*. San Isidoro de León y la memoria del padre", *Goya*, n° 328, pp. 194-221.
- PRADO VILAR F. (2011), "Flabellum: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual", *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 281-316.
- PUERTA TRICAS R. (1961), "La liturgia en las miniaturas mozárabes", *Archivos leoneses*, XV, n° 29 y 30, pp. 49-76.
- PUERTA TRICAS R. (1975), *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII) Testimonios literarios*, Madrid.
- PUIG I CADAFALECH J. (1907), "Les influences lombardes en Catalogne", *Congrès Archéologique de France, LXXIIIe Session tenue en 1906 à Carcassonne et Perpignan*, Paris-Caen, pp. 684-703.

- PUIG I CADAVALCH J. (1914), "Un cas intéressant d'influence française en Catalogne. Sant Joan de les Abadesses", *Revue de l'Art Chrétien*, I, XIV.
- PUIG I CADAVALCH J. (1927-1931), "L'ornamentació de la llinda de Sant Genís les Fonts i la del Beatus d'Ashburnham", *Anuari de l'Institut d'estudis catalans*, t. VIII, p. 154 y ss.
- PUIG I CADAVALCH J. (1928), *Le Premier Art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*, París.
- PUIG I CADAVALCH J. (1930), *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona.
- QUEVEDO-CHIGAS E. (1996), *Early Medieval Iberian Architecture and the Hispanic Liturgy: A Study of the Development of Church Planning from the Fifth to the Tenth Centuries*, New York.
- QUINTAVALLE A. C. (1984a), "Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana", *Storia dell'arte*, vol. 51, pp. 95-118.
- QUINTAVALLE A. C. (1984b), "L'officina della riforma: Wiligelmo, Lanfranco", en VV.AA., *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Modena, pp. 765-834.
- QUINTAVALLE A. C. (1987), "L'officina della Riforma", en BARRAL I ALTET X. (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge: Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, vol. 2., París, pp. 143-165.
- QUINTAVALLE A. C. (2003a), "Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo", en CASTELNUOVO E., SERGI G. (dirs), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 2, pp. 235-266.
- QUINTAVALLE A. C. (2003b), "Le origini di Nicholas e l'immagine della riforma fra secolo XI e secolo XII nella Lombardia Quintavalle", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: immagine e racconto; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000*, Milano, pp. 213-235.
- QUINTAVALLE A. C. (2004), "Arte lombarda, medioevo e idea di nazione: dalla storia dell'arte al romanzo", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: arte lombarda; atti del convegno internazionale di studi, Parma, 26-29 settembre 2001*, Milano, pp. XI-XXIV.
- QUINTAVALLE A. C. (2006), *Il Medioevo delle cattedrali: Chiesa e Impero*, Milano.
- QUINTAVALLE A. C. (2007), "Arredo, rito, racconto: la riforma gregoriana nella "ecclesia" medievale in Italia", en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milano, pp. 25-52.
- QUINTAVALLE A. C. (2008a), "La Réforme grégorienne, Rome et l'occident", en REYNAUD J.-F. (dir.), *L'abbaye d'Ainay des origines au XIIe siècle*, Lyon, pp. 255-292.

- QUINTAVALLE A. C. (2008b), "'Nomen et imago': officine e artefici al tempo della riforma gregoriana" en DONATO M. M. (ed.), *L'artista medievale: [atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 novembre 1999]*, Pisa, pp. 251-268.
- QUINTAVALLE A. C. (2008c), "Mosaici pavimentali come immagine del mondo. L'ideologia della Riforma a Cremona, Pavia e Reggio Emilia", en VV.AA., *Storie di artisti, storie di libri: l'editore che inseguiva la bellezza; scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, pp. 3-32.
- QUINTAVALLE A. C. (2010), "Riforma Gregoriana e origini del "romanico", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milano, pp. 204-231.
- QUINTAVALLE A. C. (2011a), "L'Antique et les monumenta de la Réforme grégorienne", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, pp. 65-76.
- QUINTAVALLE A. C. (2011b), "L'arredo delle cattedrali nell'età della riforma", en DEROSA L., GELAO C. (ed.), *Tempi e forme dell'arte: miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia, pp. 37-49.
- QUINTAVALLE A. C. (2011c), "Paradise Lost". Committenti e programmi narrativi in Occidente nell'età della Riforma" en QUINTAVALLE A. C. (dir.), *Medioevo: i committenti: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, Milano, pp. 13-76.
- QUINTAVALLE A. C. (2012b), "San Pietro come "modello" nella riforma gregoriana e la cronologia delle sculture agli inizi del secolo XII in Occidente", en MORELLO G., *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, Roma, pp. 17-37.
- QUINTAVALLE A. C. (2012c), "I Cristi viventi e la riforma gregoriana in Occidente", en FROSININI C., MONCIATTI, A., WOLF G. (dirs.), *La pittura su tavola del secolo XII: riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*. Firenze, pp. 107-118.
- QUINTAVALLE A. C. (2013a), "Per il teatro della Riforma Gregoriana", en DAGNINO A. (ed.), *Immagine del Medioevo: studi arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, Genova, pp.73-96.
- QUINTAVALLE A. C. (2013b), "I modelli dell'Antico e la Riforma Gregoriana", en ELSIG F., LE DESCHAULT DE MONREDON T., MARIAUX P.-A., ROUX B., TERRIER L. (eds.), *L'image en questions: pour Jean Wirth*, París, pp. 28-33.
- QUINTAVALLE A. C. (2012a), "L'antico e il "disegno" della Riforma", en ALCOY I PEDRÓS R., ALLIOS D. (eds.), *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, París, pp. 94-107.
- QUINTAVALLE A. C. (2014), "Gesti e segni nell'età della Riforma gregoriana in Occidente", en GERUZZI S. (ed.), *L'uso dei simboli dall'antichità al mondo contemporaneo*, Pisa, pp. 29-47.
- QUINTAVALLE A. C. (2015a), "Matilde de Canosa y los talleres de la Reforma", *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, pp. 78-87.

- QUINTAVALLE A. C. (2015b), “La reforme grégorienne: image et politique (XI^e-XII^e siècle)”, en FRANZÉ B. (dir.) (2015), *Art et reforme grégorienne (XI^e-XII^e siècles) en France et dans la péninsule Ibérique*, París, pp. 15-40.
- QUINTAVALLE A. C. (2016), “Les tympans et l'histoire de la Réforme Grégorienne en Occident entre le XI^e et le XII^e siècle” en REVEYRON N., ENGEL M.-T., BALLOT G. (dirs.), *Les tympans romans. Lecture, analyse et conservation*, Paray-le-Monial, pp. 9-22.
- QUIÑONES COSTA A. M. (1993), *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- QUIÑONES COSTA A. M. (1995), *El simbolismo vegetal en el arte Medieval. La flora esculpida en la Alta Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid.
- REAL M. L. (1990), “O projecto da catedral de Braga nos finais do século XI, e as origens do românico português”, en *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, vol. 1, pp. 435-511.
- REAU L. (1977), *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3, Barcelona.
- RECUERO ASTRAY M. (1979), *Alfonso VI, emperador: el imperio hispánico en el siglo XI*, León.
- REGLERO DE LA FUENTE C. M. (2007), “La primera reforma cluniacense de Sahagún, el concilio de Burgos y la crisis de 1080: revisión cronológica y desarrollo”, en FERNÁNDEZ CATÓN J. M^a. (ed.), *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, León, 2007, pp. 689-732.
- REGLERO DE LA FUENTE C. M. (2014), “Baja Edad Media: la reforma gregoriana y la introducción del rito romano”, en ESCUDERO LÓPEZ J. A. (dir.), *La Iglesia en la historia de España*, Madrid, pp. 317-326. 00
- REGLERO DE LA FUENTE, C. M. (2008), *Cluny en España: los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)*, León.
- REILLY B. F. (1988), *The Kingdom of León-Castilla under king Alfonso VI: 1065-1109*, Princeton
- REILLY B. F. (1989), *El Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI: 1065-1109*, Toledo.
- REQUEJO ALONSO A. B. (2005), *Los museos eclesiásticos en Galicia*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.
- RICCIONI S. (2010), “The World in the Image: an Epigraphic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome”, *Acta archeologiam et artium historiam pertinentia*, 24, 10, pp. 85-137.
- RIPOLL G. CHAVARRIA ARNAU A. (2005), “El altar en Hispania. Siglos IV-X”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, pp. 29-47.

- RIU M. (1988), “Poncio de Tabernoles, obispo de Oviedo”, *Espacio, Tiempo y Forma: Serie III. Historia Medieval*, núm. 1, p. 425-436.
- RIVERA RECIO J. F. (1962), *El arzobispo de Toledo Don Bernardo de Cluny (1086-1124)*, Roma.
- RIVOIRA G. T. (1908), *Le origini dell'architettura lombarda*, Milán.
- ROBINSON I. S. (2004), *The Papal Reform of the Eleventh Century: lives of popes Leo IX and pope Gregory VII*, Manchester.
- ROCHA P. R. (1980), *L'Office divin au Moyen Age dans l'Eglise de Braga: originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*, París.
- RODRÍGUEZ BARRAL P. (2003), *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 145-173.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ A., REY CAÍÑA J. A. (1992), “Tumbo de Lorenzana”, *Estudios Mindonienses*, nº 8, pp. 11-324.
- RODRÍGUEZ PEINADO L. (2009), “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63 en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf>, consultado por última vez el 23/11/17.
- RODRÍGUEZ PEINADO L. (2011) “Los conejos y las liebres”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, pp. 11-22, en línea, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Conejos%20y%20liebres.pdf>, consultado por última vez el 27/11/17.
- RODRÍGUEZ VELASCO M. (2016), “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 16, pp. 119-142, en línea, https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf, consultado por última vez el 27/11/17.
- ROMANO S., ENCKELL J. (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma.
- ROSAS L.Mª. Cardoso (1987), *A escultura românica das igrejas da margem esquerda do rio Minho*, vol. 1, Tese de Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade de Porto.
- RÓSAS L. Mª CARDOSO (1995), *Monumentos pátrios. A arquitectura religiosa medieval – património e restauro*, vol. 1.
- RUBIO SADIA J. P. (2006), “El cambio de rito en Castilla: su iter historiográfico en los siglos XII y XIII”, *Hispania Sacra*, 58, pp. 9-35.

- RUCQUOI A. (2007), “La percepción de la naturaleza en la Edad Media”, *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l’Edat Mitjana (XI Curs d’Estiu, Càtedra d’Estudis Medievals Comtat d’Urgell, Balaguer, 12-14 juillet 2006)*, Lleida, pp. 73-98.
- RUCQUOI A. (2010), “Cluny, el camino francés y la reforma gregoriana”, *Medievalismo*, 20, pp. 97-122.
- RUCQUOI A. (2009), “El campo como margen”, en MONTEIRA ARIAS, I., MUÑOZ MARTÍNEZ A. B., VILLASEÑOR SESBASTIÁN, F. (eds.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, 2009, pp. 79-80.
- RUCQUOI A. (2011), “Diego Gelmírez: Un archevêque de Compostelle “pro-français”?”, *Ad Limina*, vol. 2, nº 2, pp. 157-176.
- RUCQUOI A. (2014), *Mille fois à Compostelle. Pèlerins du Moyen Âge*, París.
- RUIZ ALBI I. (2003), *La reina doña Urraca (1109-1126). Cancillería y colección diplomática*, León.
- RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ I. (2003), “Un tema iconográfico en torno al 1200. La dama y el caballero”, en RUIZ DE LA PEÑA SOLAR J. I. (dir.), *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, pp. 437-467.
- RUIZ MALDONADO M. (1979), “El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, *Boletín del Seminario de Estética, Arte y Arqueología*, (1979), pp. 271-283.
- RUIZ MALDONADO M. (1986), *El caballero en la escultura románica en Castilla y León*, Salamanca.
- RUIZ T. (1980), “Burgos y el Concilio de 1080”, *Boletín de la Institución Fernán González*, Año 59, n. 194, p. 73-83.
- RUIZ T. (1985), “Burgos and the council of 1080”, en REILLY B. F. (ed.), *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, New York, pp. 121-130. RUIZ SOUZA J. C. (2014), “Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X y Pedro I ante las “reliquias arquitectónicas” del pasado en la construcción de la identidad de España. Historicismos antiguos”, en TEJEIRA PABLOS D., HERRÁEZ ORTEGA M^a. V., COSMEN M^a. C. (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla*, pp. 219-230, Madrid
- RUSSO D. (2014), “La réforme de l’Eglise et le moment figuratif dans l’art religieux (XI^e-XII^e siècles)”, *Bulletin du Centre d’études médiévales d’Auxerre*, BUCEMA, Hors-série nº 2. En línea: <http://cem.revues.org/9182>. Consultado el 15/09/2017.
- RUSSO D. (dir.), SAPIN C. (ed.) et alii (2013), *Cluny: les moines et la société au premier âge féodal*, Rennes.
- SÁ BRAVO H. de (1972), *El monacato en Galicia*, A Coruña.

- SÁ BRAVO H. de (1978), *Rutas del románico en la provincia de Pontevedra*, Pontevedra.
- SACKUR E. (1892-1894), *Die Cluniacenser in ihrer kirchlichen und allgemeingeschichtlichen Wirksamkeit bis zur Mitte des elften Jahrhunderts*, 2 vols., Halle a. d. Saale.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ S. “Peregrinatio in stabilitate: la transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), 2011, 317-334, en línea <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37489>>. Consultado el 15/05/17.
- SÁENZ RODRÍGEZ E. (1994), “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en la Rioja”, *Berceo*, nº 126, pp. 17-34.
- SALVINI R. (1985), “Spagna, Tolosa o Modena? Contributo alla preistoria di Nicholaus”, en ROMANINI A. M. (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario (Ferrara, 1981)*, vol. I, Ferrara, pp. 27-49.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (1980), “Mondoñedo. San Martín” en VALIÑA SAMPEDRO E. et alii. *Inventario Artístico de Lugo y su Provincia (IV)*, Madrid, pp. 201-205.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (1984), *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, Mondoñedo.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN S. (2003), *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, Mondoñedo.
- SANCHEZ AMEIJERAS R. (2014), *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANDEIRA A. (1951), *El “Regnum-Imperium” leonés hasta 1037*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANDEIRA A. (1999), *Castilla y León en el siglo XI: estudio del reinado de Fernando I*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN F. J. (1943), “Informe sobre la inclusión entre los monumentos históricos nacionales de la iglesia de San Bartolomé de Rebordanes”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 111, pp. 105-108.
- SÁNCHEZ PARDO J. C., CASTIÑEIRAS LÓPEZ J., SANJURJO SÁNCHEZ J. (s.f.), “Arqueología y arquitectura de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo). Revisión crítica y nuevas aportaciones”, inédito.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ X. (2012), *La iglesia de Santiago y el pontificado en la Edad Media (1140-1417)*, Santiago de Compostela.
- SANJURJO SÁNCHEZ J. (2016), “Dating historical buildings: an update on the possibilities of absolute dating methods”, *International Journal of Architectural Heritage*, 10, 620-635.

- SARASA SÁNCHEZ E. (coord.) (1994), *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo (1064-1094)*, Huesca.
- SARDÀ L.I. (1967), “La introducció de la litúrgia romana a Catalunya” en VV.AA, *II Congrès Litúrgic de Montserrat*, Montserrat, vol. 3, pp. 9-19.
- SCHAPIRO M. (1939), “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, *The Art Bulletin*, vol. 21, pp. 313-374.
- SASTRE DE DIEGO J. (2013), *Los altares de las iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico*, Oxford.
- SCHAPIRO M. (1977), “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, *Romanesque Art*, vol 1, London.
- SCHMITT J. -C. (1990). *La raison des gestes dans l'Occident Médiéval*, Paris.
- SCHMITT J. C. (1999), “Rites”, en SCHMITT J. C., LE GOFF J. (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris.
- SCHLUNK H. (1947), *Arte visigodo y asturiano. Ars Hispaniae*, tomo II, Madrid.
- SCHLUNK H. (1968), “Ein Sarkophag aus Dume im Museum Braga”, *Madriider Mitteilungen*, 9, pp. 424-470.
- SCHLUNK H. (1971), “La iglesia de San Gila de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia en la arquitectura de las iglesias prerrománicas de la Península Ibérica”, en *Actas do II Congresso Nacional de Arqueologia*, Coimbra, pp. 509-528.
- SEARA MORALES I. (dir.) (2015), *La catedral de Tui desde su Plan Director*, Santiago de Compostela.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1992), “La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, pp. 42-44.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1994), “La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 67/265, pp. 57-72.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1995), “L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIe siècle: San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña”, *Bulletin Monumental*, 153/ III, pp. 267-292.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1997), “Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas”, *Gesta*, XXXVI/ 2, pp. 122-144.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (1998), *Arquitectura y escultura en los grandes monasterios benedictinos de Castilla y León (1073-1157)*, Madrid.

- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2002), "Urueña. Iglesia de Nuestra Señora de la Anunciada" en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.),
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2014), "La iconografía del primer proyecto catedralicio: un tránsito de perfección hacia el hombre espiritual" en SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (ed.), *En el principio: Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, pp. 165-202.
- RODRÍGUEZ MONTAÑÉS J. M. (coord.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Valladolid*, Aguilar de Campoo, pp. 397-406.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2004), "Ángeles en Castilla: reflexiones en torno a renovación monástica y arquitectura en el siglo XI", en FRANCO MATA A. (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Serafín Moralejo Álvarez*, vol. III, pp. 261-274.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2010a), "El arte del Camino de Santiago y Cluny", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M. A. (coord.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez (exposición)*, Santiago de Compostela-Milán.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2010b), "Cluny et l'Espagne", en STRATFORD N., ATSMAS H. (eds.), *Cluny (910-2010). Onze siècles de rayonnement*, París, pp. 354-363.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN J. L. (2011), "Las grandes instituciones cluniacenses hispanas bajo el reinado de Alfonso VI", *Anales de Historia del Arte (Ejemplar dedicado a: Alfonso VI y el arte de su época)*, n^o extra 2, pp. 335-366.
- SETTIS S. (1984), *Memoria dell'antico nell'arte italiano*, 3 v., Torino.
- SILVA SANTA-CRUZ N. (2012), "El grifo", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n^o 8, pp. 45-65, para la nota, pp. 45-46, en línea <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-GRIFO.%20Noelia%20Silva%20Santa-Cruz.pdf>, Consultado por última vez 27/11/17.
- SILVA Y VERÁSTEGUI S. (1981), "Neovisigotismo iconográfico del siglo X. Ordo de celebrando Concilio", *Goya: Revista de arte*, n^o 164-165, 1981, pp. 70-75.
- SILVA Y VERÁSTEGUI S. de (1984), *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona.
- SIRANTOINE H. (2012), *Imperator Hispaniae: Les Idéologies Impériales dans le royaume de León (IXe -XIIe siècles)*, Madrid.
- SORALUCE BLOND J. R. (2014), *La arquitectura restaurada de Galicia: orígenes*, Santiago.
- SOTIRA L. (2013), *Dal mondo pagano a quello cristiano: l'imgo clipeata (IV-IX sec.). Mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*, Roma.

- SOTO RÁBANOS J. M. (1991), “Introducción del rito romano en los reinos de España. Argumentos del papa Gregorio VII”, *Studi Gregoriani*, XIV (*La riforma gregoriana e l'Europa*), Roma, pp. 161-174.
- SPECIALE L. (1991), *Montecassino e la Riforma Gregoriana: L'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Roma.
- SPECIALE L. (2007), “Riforma gregoriana e tradizine figurativa”, en CASSANELLI R., LÓPEZ-TELLO GARCÍA E. (eds.), *Benedetto: l'eredità artistica*, Milano, pp. 185-190.
- STRATFORD N., ATSMAS H. (eds.), *Cluny (910-2010). Onze siècles de rayonnement*, París.
- SUBES M-P. (2012) “Pierre et peintures: des sources picturales pour la sculpture romane?”, en GALLET Y. (ed.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Turnhout, pp. 403-413.
- TELLENBACH G. (1959), *Church, State and Christian Society at the time of the Investiture Contest*, New York.
- TELLENBACH G. (2000), *The Church in Western Europe from the Tenth to the Early Twelfth Century*, Cambridge.
- TERPAK F. (1988), “Pilgrimage or Migration? A Case Study of Artistic Movement in the Early Romanesque”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 51, pp. 414-427. LACOSTE J. (2006), *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Burdeos.
- TERVERANT G. de (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano*, Barcelona.
- TESTI CRISTIANI M. L. (2011), *Corpus della scultura altomedievale, XIX, La diocesi di Pisa*, Spoleto.
- TIRABOSCHI G. (1795), *Memorie Storiche Modenesi, V, Cod. Dipl. DCCCXXIV*, Módena.
- TO FIGUERAS L. (2000), “Un obispo del año mil. Oliba de Vic”, GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE J. A. (coord.), *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real (Ejemplar dedicado a: Los protagonistas del año mil)*, nº 16, Aguilar de Campoo, pp. 65-88.
- TORRADO GÁNDARA L. (2016), *El obispado de Tui en la Edad Media: sus iglesias románicas*, Tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña.
- TORRES SEVILLA M. (1999), *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XIII*, Salamanca.
- TOSCO C. (1995a), “Architettura e riforma ecclesiastica nel secolo XI. Il San Tomasso di Busano”, *Bollettino della società piemontese di archeologia e belle arti*, pp. 59-85.

- TOSCO C. (1995b), “Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda”, *Arte Lombarda*, vol. 112, pp. 74-84.
- TOSCO C. (1999), “Romanico”, en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. X, Roma, p. 171-181.
- TOUBERT H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, París
- TOUBERT P. (1994), “Réforme grégorienne”, en LEVILLAIN P. (dir.), *Dictionnaire de la papauté*, París, pp. 1432-1440.
- UBIETO ARTETA A. (1948), “La introducción del rito romano en Aragón y Navarra”, *Hispania Sacra*, 1, pp. 299-324.
- UTRERA AGUDO M^a de los Á., SASTRE DE DIEGO I. (2012), “Reutilizando materiales en las construcciones de los siglos VII-X. ¿Una posibilidad o una necesidad?”, *Anales de Historia del Arte (V Jornadas complutenses de Arte Medieval 711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus)*, vol. 22, Núm. Especial (II), pp. 309-323. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41575/39649>. Consultado el 06/08/2017.
- VALDEÓN J., HERBERS K., RUDOLF K. (coords.) (2002), *España y el "Sacro Imperio": procesos de cambios, influencias y acciones recíprocas en la época de la "europeización" (siglos XI-XIII)*, Valladolid.
- VALLE PÉREZ J. C. (2010), “La arquitectura de Galicia en tiempos de Alfonso VI” en VALLE PÉREZ J. C. (coord.), *VII Memorial Filgueira Valverde, Alfonso VI e Galicia*, Pontevedra, pp. 74-75.
- VALLE PÉREZ J. C. (2013a), “Toques. Monasterio de Santo Antoíño”, en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 2, Aguilar de Campoo, pp. 1215-1224.
- VALLE PÉREZ J. C. (2013b), “Notas sobre la arquitectura románica en la provincia de A Coruña” en GARCÍA GUINEA M. Á., PÉREZ GONZÁLEZ J. M^a. (dirs.), VALLE PÉREZ J. C., BANGO TORVISO I. G. (coords.), *Enciclopedia del Románico en Galicia. A Coruña*, vol. 1, Aguilar de Campoo, pp. 41-78.
- VÁZQUEZ DE PARGA L., LACARRA J. M^a., URÍA RÍU J. (1948-1949), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid.
- VÁZQUEZ CORBAL M. (2015), *El arte románico en la antigua diócesis de Tui*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela.
- VEELENTRUF K. (2001), “Irish high crosses and Continental art: shades of iconographical ambiguity”, en HOURIHANE C. (ed.), *From Ireland coming: Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context, Index of Christian Art occasional papers 4*, Princeton, 83-101.
- VERGER J. (1996), *La Renaissance du XIII^e siècle*, París.

- VERGNOLLE E. (1973), “Les tympans de Moradillo et de Gredilla de Sedano (Prov. De Burgos): autour du maître de l’Annonciation de Silos”, en *Actas del XIII Congreso internacional de historia del arte*, Granada, 1973, pp. 545-553.
- VERGNOLLE É. (1994), *L’art roman en France*, París.
- VERGNOLLE É. (2000), “Les débuts de l’art roman dans le royaume franc (ca. 980-ca. 1020)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, pp. 161-194.
- VERGNOLLE É., PRADALIER H., POUSTHOMIS-DALLE N. (2009), “Conques, Sainte-Foy: l’abbatiale romane”, *Congrès archéologique de France*, CLXVII, 2009, p. 71-160.
- VERGNOLLE É., BULLY S. (dirs.) (2012), *Le "premier art roman" cent ans après: la construction entre Saône et Pô autour de l’an mil. Études comparatives. Actes du colloque international de Baume-les-Messieurs et Saint-Claude (18-21 juin 2009)*, Besançon.
- VILA-BELDA MARTÍ F. (2016), *Imagen y palabra, la iconografía de los pecados capitales en Castilla medieval (siglos XI al XV)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid.
- VILA PLANA D. (1995), “Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano”, *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història (Homenaje al profesor Felipe M^a Garín Ortiz de Taranco)*, nº 45, pp. 393-412.
- VILLA-AMIL Y CASTRO J. (2005 [1904]), *Galicia Sagrada. Tomo VI. Iglesias Gallegas de la Edad Media*, Madrid.
- VINGTAIN, D. (1998), *L’abbaye de Cluny, centre de l’Occident médiéval*, París.
- VIÑAYO GONZÁLEZ A. (1999), *Fernando I, El Magno, 1035-1065*, Burgos.
- VIVANCOS PÉREZ J. (1994) “Santa María de Taüll” en VIGUÉ J. (dir.), *Catalunya Romànica, vol., Introducció a l’estudi de l’art Romànic Català. Fons d’art romànic català del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, pp. 334-335.
- VIVANCOS GÓMEZ M. C. (1995), “Los manuscritos y la liturgia hispánica”, en VV.AA, *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe*, Córdoba, pp. 105-115.
- VORÁGINE S. de la (1982), *La Leyenda Dorada*, 1, Madrid.
- VV. AA. (1978-1980) *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, Madrid.
- VV.AA (1994), *Los clasicismos del Arte Español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid.
- VV.AA., *Jean Baptiste le Précurseur au Moyen Age*, Aix-en-Provence, 2002.
- VV.AA (2008), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa*, Barcelona.

- VV.AA. (2006), *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad occidental. Siglos XI-XII (Actas de la XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella. 18-22 de julio de 2005)*, Pamplona.
- WALKER VADILLO M. A. (2016), “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15, pp. 89-107.
- WALKER R. (1998), *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, Londres
- WALKER R. (2015), “The influence of papal legates on the transformation of Spanish art in the second half of the eleventh century”, en FRANZÉ B. (ed.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Lausanne, 2015, pp. 77-90.
- WALKER R. (2016), *Art in Spain and Portugal from the Romans to the early Middle Ages: routes and myths*, Kalamazoo.
- WEISBACH W. (1945), *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln. WEISBACH W. (1942), *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid.
- WERCKMEISTER O. K. (1987), “Cluny III and the pilgrimage to Santiago” en BARRAL I ALTET X. (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, colloque international (Rennes, 1983)*, París, pp. 135-142.
- WERCKMEISTER O. K. (2012) “The Beatus Commentary and the Abbey Church of Saint-Sever”, en ALCOY R. et al. (ed.) *Le plaisir de l’art du Moyen Âge: Commande, production et réception de l’oeuvre d’art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, pp. 903-909.
- WILLIAMS J. (1976), “Spain or Toulouse?” A Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973*, Granada, tomo I, pp. 556-567.
- WILLIAMS J. (1977), “Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León”, *Gesta*, 16, pp. 3-14.
- WILLIAMS J. (1984), “La arquitectura del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, XXIX, pp. 267-290.
- WILLIAMS J. (1993), “Sarcophagus of Saint-Martin of Dume”, en VV.AA., *The Art of Medieval Spain (a.d. 500-1200)*, New York, pp. 138-140.
- WILLIAMS J. (2002), *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. v. 4: The eleventh and twelfth centuries*, Londres, pp. 31-41.
- WILLIAMS J. (2003), “Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style”, *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 3, pp. 442-468.
- WILLIAMS J. (2008), “¿Arquitectura del Camino de Santiago?”, *Quintana*, nº 7, p. 157-177.

- WILLIAMS J. (2011), “Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts”, *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, Volumen Extraordinario (2), pp. 413-435. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37493>. Consultado el 12/03/2017.
- WILLIAMS J. (2015), “Spain or Toulouse?” A half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela”, *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 14, pp. 269-287.
- WILLIAMS J., MARTIN T. (ed.) (2017), *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam.
- WOOD R. (2010), “The norman chapel in Durham Castle”, *Northern History*, XLVII, pp. 9-48.
- YARZA LUACES J. (1976), “Las miniaturas del Antifonario de León”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 42, pp. 181-210.
- YARZA LUACES J. (1979), *Arte y arquitectura en España (500-1250)*, Madrid.
- YARZA LUACES J. (1994), “La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha” en VV.AA, *El Beato de Liébana, códice de Fernando I y Doña Sancha*, Barcelona, pp. 57-235.
- YARZA LUACES J. (2001), “Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150” en VALLE PÉREZ J. C. (ed.), *El arte románico en Galicia y Portugal, -A arte românica em Portugal e Galiza*, A Coruña-Lisboa, pp. 56-87.
- YOUNG S. (2004), *Britonia: caminos nuevos*, Noia.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (1993), *Galicia. Arte Medieval (I)*, tomo X, A Coruña.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (1994), *De arte et architectura: San Martin de Mondoñedo*, Lugo.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (2007), “Arte prerrománica na diócese de Mondoñedo”, en SINGUL LORENZO F. (dir.), *Rudesindus. A terra e o templo*, Santiago de Compostela, p. 100-115.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (2013a), “El románico en Galicia: de sus inicios a mediados del siglo XII”, *Abrente. Publicación periódica académica gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, n. 45, pp. 33-65.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (2013b), “Diego Gelmírez y los inicios del románico en Galicia”, en LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO H., VILLARES R., YZQUIERDO PERRÍN R. (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, pp. 205-243.
- YZQUIERDO PERRÍN R. (coord.) (2009), *Manuel Chamoso Lamas. Estudios sobre Arte, Arqueología y Museología. Abrente. Boletín de la Real Academia Galega de Belas Artes Nosa Señora do Rosario*.

ZALUSKA Y. (1984), “L’image de Babylone et le cycle de Daniel” en BARRAL I ALTET X. (coord.), *El Beato de Saint-Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms. Lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, pp. 315-324.

ZARNECKI G. (1951), *English romanesque sculpture, 1066-1140*, Londres.

ZIMMERMAN M. (2003), *Écrire et lire en Catalogne (IX-XI^e siècle)*, Madrid.



During the final third of the 11th century there were a series of political, religious, territorial and cultural events in the peninsular Northwest that decisively changed the old structures inherited during the early medieval period. What stands out in the Kingdom of Galicia is the deep Diocesan reorganisation whose most prominent landmarks are the restoration of the Diocese of Braga in 1071 and the transfer of the Episcopal dignity from Iria to Compostela in 1095. In addition, both decisions must be understood as part of wider political actions that took place in the second half of the 11th century, which, under the general heading of "Gregorian reform", sought to renew the ecclesiastical political panorama of the peninsular Christian kingdoms. Alongside this redistribution of the dioceses, perhaps the largest footprint that this process left in the Hispanic territories - with important consequences in the field of Arts - was the own liturgical reform by which the Hispanic rite should be replaced by the *Roman ordo*.

In this context of change, a series of artistic companies which came to establish a new monumental landscape were tested. They were based on the building and decorative criteria that have come to be known as "Romanesque". In the Galician territory, between 1075 and 1112, a total of five factories were conserved (San Martiño de Mondoñedo, San Bartolomé de Rebordáns, San Antolín de Toques, San Xoán de Vilanova and Santiago de Compostela) among which, the Santiago de Compostela Cathedral stands out for its innovative character. The emergence of this new artistic language at a time characterized by the reforms is a dynamic common to a large part of the Western European territory, which has prompted the establishment of a historiographical current which defends that the birth of the Romanesque is a direct consequence of such innovative processes. This paper will try to find out if this binomial art/reform applies to the Galician case, focusing especially on two concrete examples: the churches San Martiño de Mondoñedo and San Bartolomé de Rebordáns.

For this purpose, we have established a work articulated by means of four blocks: in the first of them the initial framework is established by considering, on one hand, the various innovative processes of ecclesiastical politics and on the other hand, the main lines of the Gregorian artistic theory. Block two deals with the architecture of the two sites to study, while the third block tracks on the sculpture; in both cases the speech revolves around the innovation/atavism pairing. Finally, the fourth block is devoted to the conclusive aspects in which we will join the reading of spaces and images to put them "in the mirror" of the Gregorian art. For this, together with the

analysis of the churches of San Bartolomé and San Martiño, a comprehensive study of the main Romanesque artistic companies (both European and Hispanic) has been interspersed to determine the place occupied by the Galician sees in the artistic dynamics of the whole of Romanesque Europe.

Through this methodology, we intend to focus on those artistic expressions that understand the Romanesque architectural and figurative experiences as directly related to the so-called "Gregorian" policy. To do this we would like to try to clarify at which point of the arc, drawn by the ends "Gregorian art" and "conservative art," the Romanesque Galicia is located; that is, to analyse which of their items can be included in the category of "reform" and, on the contrary, which of them are in the category of "persistence". In addition, along with the concept of "Gregorian Romanesque", we will also try to raise the study of archaeology of the 11th century in relation to other major historiographical fields such as "first Romanesque", "Catalan-Lombard Romanesque", and "Romanesque pilgrimage".

Among all the examples of the so-called first Romanesque of Galicia, we understand that, due to the importance of the preserved Romanesque remains and due to the absence of systematic studies from methodological approaches not strictly formalistic, the churches of San Martiño of Mondoñedo and San Bartolomé de Rebordáns should occupy the core of our study. Although our work focuses on these two sites, we understand the geographic boundaries in a sense of permeability, and will be consistent in this study regarding the comings and goings between northwestern realities and those of the main political and cultural centres of the peninsular Christian kingdoms and on the other side of the Pyrenees. It would not be possible to provide an analysis of very large cultural dynamics, which is intended to be objective, only from exclusively local phenomena. In the same vein, we will not analyse the artistic object only in relation to its contemporaneity, but we will have in mind the future validity of many of its solutions and, particularly, the dialogue between the latter and the different artistic periods of the immediate past.

Therefore, with our thesis project, we intend to delve into the artistic and cultural realities of the 11th century in relation to a political history characterized by change and the consequent resistance to it. All of this is aimed to try to answer a very direct question: Are the artistic campaigns of San Martiño de Mondoñedo and San

Bartolomé de Rebordáns an example of what has been called "reformed art" or, on the contrary, are they examples of a conservative culture and refractory to change?

